Guido Aristarco

utopia cinematografică



EDITURA MERIDIANE

Guido Aristarco

utopia cinematografică

Traducere și prefață
de FLORIAN POTRA

PREFAȚĂ

La început a fost adolescentul întîrziat, „trimis special“, în pantaloni scurți, al ziarului „Corriere Padano“ la Festivalul Cinematografic de la Veneția, în timpul războiului, fanatic cinefil care putea fi văzut pe străzile Ferrarei cu bobinele **Patimilor Ioanei d'Arc** *la subsuoară, îndreptîndu-se spre cîte o săliță de la periferie, unde era așteptat de un public gălăgios și ignar, în fața căruia ținea disertații despre prim-plan, despre unghiuri subiective sau despre montaj. Apoi au prins să se închege prieteniile, nemijlocite sau prin corespondență, cu Renzo Renzi, cu Enzo Biagi, cu Michelangelo Antonioni (acestuia îi și ia locul de cronicar la „Il Padano“), cu Giuseppe De Santis (care îl ține la curent cu filmările la* **Ossessione***), cu Francesco Pasinetti, cu Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Domenico Purificato, Carlo Lizzani. Urmează colaborarea la „Cinema“ din Roma și activitatea de la „Cinema“ (serie nouă) și, după o scandaloasă excludere din redacție, înființarea, în 1952, a lui „Cinema Nuovo“, revista glorioasă ce a ocupat și ocupă un loc atît de aparte în panorama publicisticii filmologice din Italia. Nu înainte ca, în 1951, să apară prima și cea mai consistentă* **Storia delle teoriche del film** *(Istoria teoriilor de film, publicată și în românește în 1965 cu titlul* **Cinematografia ca artă***), menită să clarifice limitele celor mai reputate doctrine și să indice posibilitatea de a fi înțelese*

conform unor criterii estetice și ideologice moderne. În 1956, un proces și cîteva luni de închisoare pentru propunerea — în colaborare cu Renzo Renzi — a unui film despre războiul din Grecia, **L'Armata s'agapò** *(Armata e-n găleată), fapt care a alarmat întreaga inteligență italiană împotriva primelor răsuciri de șurub ale cenzurii. Anii '70, în schimb, îi aduc numirea, prin concurs, la noua catedră de Istorie și critică a cinematografului de pe lîngă Universitatea din Torino, pe temeiul unei bogate bibliografii și al unor valoroase titluri științifice, dintre care selectez:* **L'arte del film** *(Arta filmului, 1950),* **Cinema italiano 1960. Romanzo e antiromanzo** *(Cinematograful italian 1960. Roman și antiroman, 1961),* **Miti e realtà nel cinema italiano** *(Mituri și realitate în cinematograful italian, 1961), fundamentalul studiu* **Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema** *(Dizolvarea rațiunii. Discurs despre cinema, 1965). După aceea,* **Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale. Antologia di „Cinema Nuovo"** *(De la critica cinematografului la dialectica culturală. Antologie a revistei „Cinema Nuovo", 1975),* **Sotto il segno dello Scorpione. Il cinema dei fratelli Taviani** *(Sub zodia Scorpionului. Cinematograful fraților Taviani, 1977),* **Sciolti dal giuramento** *(Dezlegați de jurămînt, 1981),* **Il nuovo mondo dell'immagine elettronica** *(Noua lume a imaginii electronice, 1985),* **Su Visconti** *(Despre Visconti, 1986),* urmat, în *1988, de un* **Su Antonioni** *(Despre Antonioni) au contribuit desigur la titularizarea ca profesor de istoria și critica cinematografului la Universitatea „La Sapienza" din Roma, precum și la intrarea, în 1987, în Accademia dei Lincei (cu 31 de ani mai veche decît Académie française a lui Richelieu).*

Așadar, acum, cînd i se editează în versiune românească **L'utopia cinematografica**, *Guido Aristarco este, un pe cît de venerabil, pe atît de vioi și de harnic profesor, academician, director de revistă, autor al unor cărți și studii esențiale, militant pentru film ca operă de artă. De fapt, un fervent umanist care observă cea mai modernă formă de expresie*

a civilizației noastre pentru a-i desluși componentele emotive și ideologice, ca și semnele raporturilor dintre limbajul ei și limbajul celorlalte arte, legăturile dintre cinematograf și societatea oricărei țări, producătoare nu numai de bunuri materiale, ci și de idei și de structuri culturale determinate de o istorie proprie, particulară, cu tradiții (și interese) de apărat. Acesta e Guido Aristarco: un critic și un pedagog de primă mărime, admirat și susținut de cei mai buni, negat de alții (recenzenți de mic cabotaj, cei mai mulți), nelăsînd însă indiferent pe nimeni, nicicînd.

Există în colecția periodicului „Cinema Nuovo" un număr la alcătuirea căruia redacția nu a putut să reziste „ritualității tot mai răspîndite de a celebra aniversările cele mai variate": 301, destinat să hotărnicească apariția celor 300 de caiete dintre 1952 și 1986. Mulți dintre colaboratorii revistei — critici, teoreticieni, istorici, scriitori, regizori, operatori, muzicologi, scenografi, pedagogi sau generici oameni de cultură — sînt prezenți în aceste pagini „festive", dar nu atît cu „saluturi", cu texte encomiastice de circumstanță, cît mai ales cu luări de poziție, cu sublinieri de atitudini și crezuri, de idealuri pentru care au militat ei înșiși, alături de echipa redacțională.

Cîteva asemenea intervenții se dovedesc semnificative și luminează din diverse puncte de observație personalitatea lui Aristarco, a acestui „ «milanez» cu nume grec", cum i-au spus frații Taviani (într-o vreme cînd criticul locuia la Milano, orașul său natal fiind Mantova). De pildă, aceea a lui Carlo Muscetta, „desanctisian și gramscian impenitent", profesor de sociologia literaturii la Universitatea din Roma: „Trăim o a doua «revoluție silențioasă» (e un fel de a spune) nu mai puțin importantă decît aceea a tiparului, condiționați cum sîntem, de-acum înainte, de civilizația audiovizuală. Împotriva pericolului unei regresiuni spre un mod de viață primitiv, în care oralitatea și iconicitatea copleșesc procesul de abstracție mentală cucerit prin civilizația literelor, începem să ne dăm seama de

*importanța majoră a exercițiului scrisului și al lecturii: nu vedem alt drum care să ne salveze de servitutea tuturor receptărilor pasive (oribil cuvînt, receptare, al unei oribile practici subculturale). «*Cinema Nuovo*» *ocupă un loc de neconfundat în această autoeducație critică mai mult decît necesară*". Pentru prozatorul Carlo Bernari, „*noua serie a lui* «Cinema Nuovo»... *marchează un notabil pas înainte în publicistica cinematografică și nu doar prin înfățișarea tipografică sau prin randamentul imaginilor reproduse în paginile sale, ci și prin bogăția și varietatea conținuturilor*".

Gillo Pontecorvo își însoțește elogiul cu apelul la o nouă mobilizare: „*Cred că toți cineaștii italieni îi datorează mult lui* «Cinema Nuovo», *care purtat bătăliile culturale cele mai drepte și mai importante pentru cinematograful nostru. Dar astăzi se cuvine să cerem lui* «Cinema Nuovo» *o nouă mobilizare. Se cuvine să lansăm o campanie întru apărarea cinematografului* din săli, *iar* «Cinema Nuovo» *ar putea fi punctul de convergență pentru toți cei care vor să facă ceva în această direcție*". *Iar moștenitorul liberalului torinez Piero Gobetti, Paolo subliniază rarul aliaj între popularizare și nivelul înalt al comunicării atins de „Cinema Nuovo", mulțumită personalității directorului său: „Într-o vreme, «Cinema Nuovo» a constituit singura încercare de a purta o dezbatere de cultură într-o revistă de mare tiraj... În asemenea cazuri, formația și informația pe care le oferea «Cinema Nuovo» puteau fi esențiale: un punct important de referință pentru bogăția conținuturilor culturale, și pentru un «discurs» mai general de «cultură». [...] Experiență gazetărească foarte importantă: am învățat (în redacția «Cinema Nuovo» — n.n.) întreaga meserie (astăzi s-ar folosi acel oribil cuvînt care e «profesionalitatea»; oribil, pentru că presupune triumful prezumțiozității și al banului). Și în această privință, dragă Guido, ai fost un adevărat maestru, atent, înțelegător, exigent. Mă uimește faptul că unii dintre colaboratorii tăi au putut să te socotească, uneori, autoritar, mereu nemulțumit". Și o măr-*

turie de operator, a lui Giuseppe Rotunno, cel care l-a înlocuit pe Aldó (Aldó Graziati) în echipa care turna **Senso**: *„Chiar în timpul filmărilor la* «**Senso**» *am auzit vorbindu-se pentru prima oară de Guido Aristarco, arestat împreună cu Renzo Renzi pentru că publicaseră în* «Cinema Nuovo» *un subiect despre războiul de agresiune din Grecia,* «**L'Armata s'agapò**», *socotit jignitor pentru Forțele armate. Cu Visconti și cu mulți membri ai echipei am semnat un document în apărarea lor și am manifestat în fața închisorii, penitenciarul militar din Peschiera, unde erau deținuți. După ce au fost puși în libertate condiționată, l-am cunoscut personal pe Aristarco, care mi-a luat primul interviu din viața mea. Aldò, Visconti, Aristarco: ce noroc pentru un tînăr să întîlnească trei oameni și trei profesioniști ca ei!“*

Am putea adăuga la toate acestea un extras din rubrica „Semnăturile noastre“, o lungă listă de colaborări ilustre, de la Henri Agel, Theodoros Anghelopulos, Michelangelo Antonioni (în ordine alfabetică) la Giulio Carlo Argan, Rudolf Arnheim, Claude Autant-Lara, Umberto Barbaro, Roland Barthes, André Bazin, Ingmar Bergman și Walter Binni; de la Carlo Bo și Norberto Bobbio la Italo Calvino, Luigi Chiarini, René Clair, Jean Cocteau și Vittorio De Sica; sau — sărind peste multe alte nume sonore — de la Jacques Doniol-Valcroze și Mark Donskoi, la Carl T. Dreyer și Lotte H. Eisner, Ennio Flaiano și Pietro Germi, la John Grierson, la Siegfried Kracauer, Fritz Lang, Jay Leyda și Lukàcs György sau Jean Renoir și Hans Richter. Nu le-am numărat, dar sînt sute, ceea ce înseamnă că nu a trecut număr din „Cinema Nuovo“ în care să nu apară două, trei și chiar patru articole și eseuri ale celor mai importante figuri de realizatori și teoreticieni ai filmului din lume. Ca parte pentru întreg, merită să ne oprim, în sfîrșit, în dreptul considerațiilor lui Walter Binni, el însuși profesor de istoria literaturii, cu privire la cercetarea metodologico-critică: „...constanța interesului meu pentru «Cinema Nuovo» *se datorează fizionomiei sale fundamentale — chiar și în amploarea cercului său de*

colaboratori —, unei organizări centrale metodologice, precum și implantării etico-civile a revistei, pe care le-am apreciat în mod deosebit, după cum m-a interesat întotdeauna și caracterul interdisciplinar al lui «Cinema Nuovo», *raportul și schimbul constant, în această revistă, între experiența cinematografică și alte experiențe artistice și culturale. Eu am susținut mereu, și pentru criticul literar, importanța experienței sale în domeniul celorlalte arte. Printre acestea... prezintă un relief puternic experiența artei cinematografice, pe care am privit-o, pe de altă parte, și ca obiect de verificare a neajunsurilor proprii metodelor critice distincționiste, așa cum scriam în* **„Poetică, critică și istorie literară"**. *Problemele celei de a* „zecea muze" *conduc mult dincolo de împlinirile metodei crociene fără ca, prin aceasta, să se accepte o absolută și radicală diferențiere a cinematografului, de parcă n-ar fi, și el, o formă de expresie a sentimentelor poetice și istorice, iar examinarea produselor sale n-ar putea fi orientată spre un criteriu istorico-critic bazat pe considerarea poeticii cinematografice și a poeticilor diferitelor perioade și ale diferiților artiști luați în parte»".*

Firește, gîndirea lui Guido Aristarco s-a îmbogățit și s-a aprofundat, în timp, deși, la rigoare, între **Istoria teoriilor de film** *de acum patru decenii și cele mai recente analize din* **Despre Antonioni** *și din* **I sussurri e le criva** *(Murmure și strigăte, 1988) persistă o coerentă viziune asupra lumii și a culturii pusă la îndemîna filmului ca operă de artă și a realizatorului ca artist. „Marile bătălii" pentru* **Ossessione**, *pentru* **Pămîntul se cutremură**, *pentru* **Senso** *și* **Rocco**, *într-un cuvînt, pentru Visconti; cea pentru trecerea de la* „neorealism *la* realism"; *cea pentru Antonioni, pentru tetralogia acestuia, dar și pentru* **Blow up** *și* **Profesiune: reporter**; *consacrarea fraților Taviani, care fără intervenția lui Aristarco poate că nici nu ar exista ca autori; lupta pentru a aduce cinematograful în miezul culturii și pentru a nu-l lăsa să alunece pe versantul sterp al divertismentului culinar* (recunoscînd, *în*

același timp, posibilitatea unei desfătări cinematografice inteligente); apărarea pînă la capăt, adică pînă la ultimele zvîcniri de creativitate, a lui Chaplin; cîștigarea marilor intelectuali de partea cinematografului, a viabilității acestuia ca artă, în rînd cu celelalte, cu literatura; încurajarea criticii tinere prin premiile anuale „Pasinetti-Cinema Nuovo" pentru eseuri și teze de licență; contactul mereu proaspăt cu personalitățile de prestigiu ale culturii, ale științei, ale filosofiei, ca o ilustrare — s-ar zice — a adagiului lui Raymond Aron: „Trebuie să dialogăm cu marile inteligențe. E un mod de a ne apăra împotriva mediocrității"; în sfîrșit, credința în raportul solidar dintre tehnică și artă, propus și repropus în rubricile „Noua lume a imaginii electronice" și „În spatele și înăuntrul imaginii electronice", pe urmele lui Antonioni — iată trăsăturile ce dau viață figurii intelectuale și morale a unuia dintre cei mai importanți critici și gînditori de cinema din Italia și din lume. La capătul acestor „gesturi" — unele memorabile, făcînd dată în istoria culturii filmului — cartea **Utopia cinematografică**, *utopie în amîndouă înțelesurile: și cel de „dezîncîntare", de risipire a unei vrăji cîndva covîrșitoare, dar și în cel de ideal care ne ajută să trăim. Lectura ei, cred, ne va consola pe toți. Fiindcă fraza premonitorie a lui Italo Calvino este perfect adaptabilă,* mutatis mutandis, *și la viitorul artei pe care o iubim, deopotrivă cu Aristarco: „Filmul trăiește numai dacă își propune obiective nemărginite, fie și dincolo de orice putință de realizare. Numai dacă autorii cinematografici se vor angaja în acțiuni pe care nimeni altcineva nu cutează să și le imagineze, filmul va continua să aibă o funcție".*

FLORIAN POTRA

Fiicei mele, Tiziana

NOTĂ INTRODUCTIVĂ

Continuare şi întregire a precedentei mele cărţi, *Il dissolvimento della ragione* (Dizolvarea raţiunii, Feltrinelli, 1979), prin alegerea şi culegerea textelor redactate de mine în anii '60 şi '70 [1] pe teme ce au caracterizat mai viguros traseul meu intelectual, acest volum nu este, urmînd un gen foarte la modă astăzi, o culegere antologică de felurite scrieri ocazionale, ci vrea să fie un fel de „jurnal în public" al activităţii mele teoretice şi operative, în care notele de la subsol sînt adesecori mai lungi decît textele înseşi. M-am pus faţă în faţă cu mine însumi, cu metodologia în care încerc să mă încadrez, pentru a reconsidera tocmai aceste teme, legîndu-le printr-un singur „fir roşu": aportul la discursul estetic şi critic, al unor autori ca Lukács, Maiakovski, Brecht, Benjamin, Hauser, Adorno, Pirandello, Freud: „aura" şi căderea ei, dublul mimesis, arta modernă „sub semnul filmului", ceea ce este dincolo de noi înşine; şi al unor regizori ca Eisenstein şi Chaplin, Antonioni şi Bergman, Pasolini, Buñuel, fraţii Taviani,

---

[1] Pentru lunarul „Comunità" şi îndeosebi pentru bimestrialul „Cinema Nuovo". Am adăugat cîteva cursive apărute în „*La Stampa*" — a cărui pagină culturală dobîndise în anii aceia, sub direcţia lui Giulio De Benedetti, un loc remarcabil, — două intervenţii publicate în „L'Europeo Ricerche" şi în „Bianco e Nero", precum şi un extras din „Postface 1970" (Postfaţă) la ediţia franceză a cărţii amintite.

subapreciatul Orsini din *I dannati della terra* (Osîndiţii pămîntului); şi, în plus, printre altele: neorealismul şi cinematograful anilor '50 în Italia, devierea stalinistă şi aşa-numitul „cult al personalităţii" privit ca acoperire a unei problematici mult mai ample, „imaginarul colectiv" al persuasorilor oculţi, limbajele bolnave care sînt sănătoase şi cele socotite sănătoase care sînt bolnave. Şi, nu în ultimul rînd, „subiectul istoriei". De la estetic la comanda socială, de la „punctajul de la Hamburg" la „structurile epifanice", de la „doliul cerului" şi al alternativei, la „dincolo de ideologia barbariei", de la „posibilităţile imposibile" la „posibilităţile posibile": adică, şi tocmai, la utopie [2].

Scria Brecht: „Medicamentele costisitoare şi instrucţiunile exacte nu servesc întotdeauna, tinere prieten, dar ceea ce trebuie să pretindem unui medic este să stabilească adevărata cauză a răului. Pentru a vindeca pe cineva e nevoie, înainte de toate, de un diagnostic exact. Dar pentru a da un diagnostic exact e nevoie nu doar de temeinice cunoştinţe de medicină, ci şi de un interes efectiv pentru ca bolnavul să se vindece. Nu ajunge să fii medic, trebuie să te şi pricepi să fii folositor".

---

[2] Şi îndeosebi astăzi, în momente cînd, printre atîtea acţiuni dubioase şi negative, o anumită critică (în deplină înţelegere cu capitalul) susţine ca realitate pozitivă — „caracteristica ce diferenţiază cinematograful de celelalte arte" — că „filmul este numai sau aproape numai un fapt comercial" şi exaltă banalitatea şi stereotipul, noua „estetică a clişeelor". Iar trîmbiţelor de „stînga": „tocmai o asemenea banalitate trebuie recuperată astăzi", le răspund trîmbiţele „dreptei": „Putem spune că limbajul stereotipurilor este, dacă nu unicul, unul dintre cele specifice filmului [...] Stereotipul este dragostea pentru cinematograf care trece dincolo de autorul individual" — Cf. printre altele, *Cinema italiano. Ma cos'e questa crisi?* (Cinematograful italian. Dar ce este această criză?, Bari, Laterza, 1979) şi *Il cinema vuol dire...* (Cinematograful înseamnă..., Milano, Garzanti, 1979).

Nu sînt, desigur, un medic, şi nici nu pretind că aş fi dat un diagnostic exact şi, cu atît mai puţin, că aş fi indicat o terapie sigură; îmi doresc doar ca paginile ce urmează să poată fi cît de cît folositoare.

Torino, iulie 1979

ESTETICUL ȘI COMANDA SOCIALĂ

Aura și căderea ei

Aidoma altor intelectuali, filosofilor îndeosebi, Benedetto Croce a fost un spectator de cinema leneș; cu toate acestea, nu i-a negat filmului valoare și posibilități artistice. Poate că nu e de prisos să amintim și poziția asumată în această privință, ponderea pe care, încă de mult și cu vigoare, a avut-o estetica sa în „justificarea" filmului ca artă. În legătură cu atitudinea personală a lui Croce există două mărturii. Prima, indirectă, relatată de Emilio Cecchi în „Mercurio" din iunie 1946: cu zece ani în urmă, avînd ocazia să-i ceară părerea despre cinematograf, Croce i-a răspuns, cu *„oarecare uimire"* din partea lui Cecchi însuși, că „acestei fuziuni de dramă sau povestire și de imagini vizuale, nu crede să i se poată nega deplina calitate de artă". Încă și mai uimit, dar din alte motive, Carlo L. Ragghianti: cum ar fi putut filosoful să-și formuleze astfel judecata, definind filmul-artă ca pe o integrare de expresii poetice și figurative? Ceea ce îi atribuie Cecchi, adaugă, Ragghianti, e un țapocerb, o peltea estetizantă și decadentă în contradicție cu însăși lingvistica generală a lui Croce, care nici în somn nu s-ar fi mînjit cu o asemenea eroare.

Ragghianti arată din ce motiv filosoful, care, în trecut considerase filmele ca amuzament, pe

același plan cu romanele și nuvelele extraartistice, deși nepriceput, și nu doar în domeniul cinematografului, ci în acela al artelor figurative și al criticii lor, se arăta, totuși, atît de sigur și de convins în a atribui o valoare filmului. Ragghianti îi trimisese cîteva dintre eseurile sale despre „noul" mijloc de expresie, scrise în anii 1933—34, iar Croce, citindu-le, și-a pus și limpezit problemele legate de film și de teatru ca spectacol. „În măsura în care îi era îngăduit să judece, considera că ceea ce scrisesem răspundea calității concrete a fenomenelor cercetate, și că, în orice caz, deducțiile mele estetice erau exacte și împărtășite de el", relatează Ragghianti. Și adaugă: devenit curios, filosoful a cerut să i se recomande cîteva filme, care să-l poată documenta asupra validității eseurilor, și a văzut o operă a lui Chaplin, înțelegîndu-i imediat transfigurarea particulară, disciplina artistică, în ciuda noutății experienței; a cerut să fie informat și ulterior, și a citit chiar un tratat al marelui regizor și teoretician Pudovkin[1].

Cecchi răstălmăcise oare, sau reprodusese în mod inexact judecata lui Croce? Întru clarificarea problemei, intervine cea de-a doua mărturie, de data aceasta directă: o scurtă scriere a filosofului, o scrisoare adresată lui Luigi Chiarini, pe vremea aceea director al revistei „Bianco e Nero", care găzduise articolul lui Ragghianti, apărută în aceeași publicație în decembrie 1948, inclusă apoi, cu titlul *Il cinematografo e la teoria estetica* (*Cinematograful și teoria estetică*), în al doilea volum de *Terze pagine sparse* (Pagini culturale răzlețe)[2]. „Nu-mi amintesc în ce situație am rostit cuvintele publicate de Cecchi", precizează Croce ca premisă; „dar, deoarece el și le amintește, nu-mi rămîne decît să trag concluzia că, în momentul acela, mi-am formulat într-un mod inexact gîn-

---

[1] Carlo L. Ragghianti, *Croce e il film come arte* (Croce și filmul ca artă), în „Bianco e Nero", Roma, nr. 8, octombrie 1948.

[2] Bari, Laterza, 1955.

dul. Oricît de mult ar gîndi omul (zicea dascălul meu Antonio Labriola), nu devine niciodată mașină gînditoare".

Dar asta n-are importanță, continuă Croce; și subliniază că s-a descotorosit, printr-un refuz radical, de toate controversele cărora le dau naștere așa-numitele „mijloace" de expresie cu privire la deosebirea și opoziția dintre ele, precum și modalitatea legăturii dintre ele pentru a concura la obținerea unui efect artistic. Dificultățile ce se pare că izvorăsc și se prezintă ca derivînd din ele, excluzînd ele însele, mijloacele, orice temei de adevăr — continuă Croce — nu sînt solubile în mod logic, ci aparțin făuririi operei de artă și le rezolvă numai gustul și geniul artistic. Distincțiile între arte, poezie, muzică, pictură și așa mai departe — adaugă filosoful — aduc un serviciu practic în vederea clasificării, adică a examinării operelor de artă din afară, dar nu au nici o valoare față de realitatea simplă că orice operă își are propria fizionomie și toate operele o aceeași natură, deoarece toate sînt deopotrivă poezie sau, dacă preferăm, toate sînt muzică sau toate sînt pictură, și așa mai departe. „Prin urmare, un film, dacă e simțit și judecat ca fiind frumos, are drepturi depline, și nu mai rămîne nimic de adăugat".

Intervenția lui Croce a pus capăt controversei, reconfirmînd, poate spre uimirea lui Cecchi și nu doar a lui, dreptul de cetate al filmului ca artă. Dar dacă intervenția directă a filosofului s-a lăsat așteptată, promptă și diligentă s-a dovedit, în schimb, mobilizarea esteticii sale în favoarea cinematografului. Încă din îndepărtatul 1926, din paginile revistei milaneze „Il Convegno" a lui Enzo Ferrieri, Antonello Gerbi face începutul acestei operații. Artele, scrie Gerbi, sînt necunoscute filosofiei frumosului: nu au o existență reală: există arta, și noi putem spune că artă e Partenonul; dar așa-numitele arte — pictura, sculptura etc. — sînt simple grupări izvorîte din comoditate, concepte empirice. Putem considera

într-adevăr un anumit tablou, o anumită sculptură, ca fiind frumoase, continuă Gerbi; dar să susții că pictura sau sculptura e frumoasă, e o frază goală, nici adevărată, nici falsă, întrucît se dovedește nesemnificantă. Estetica (și el se referă *tout court* la cea crociană) ne interzice, de asemenea, să spunem că cinematograful e artă: artă sînt operele, nu mijloacele tehnice cu care sînt produse; un film, nu cinematograful. Acesta din urmă este o tehnică nouă, un nou instrument de expresie; la fel ca metrica, pictura în ulei, betonul armat, el permite să se fixeze anumite impresii și să se obțină anumite efecte, dar nu poate avea, prin sine însuși, virtutea de a crea frumosul: frumusețea e întotdeauna un produs al artistului. Un poet poate să găsească deplinătatea expresiei sale și în cinematograf: „intuițiile" cinematografice sînt posibile.

Acțiunea lui Gerbi ia naștere dintr-o dublă necesitate. Pe de o parte, aceea de a susține legitimitatea filmului ca artă; pe de altă parte, aceea de a se opune entuziasmelor fără rezerve, virtuților „miraculoase" pe care misticii, îndeosebi cei francezi, le atribuiau, în anii aceia, noului mijloc. Confuziei, ideilor sumare le opune criterii „mai subtile și canoane mai riguroase pe tărîmul precis al esteticii crociene", iar scrierea sa *Teorie sul cinema* (Teorii asupra cinematografului)[3] reprezintă un text de referință. La această scriere trimite explicit, în 1931, Giacomo Debenedetti, de mult convertit la film, căruia îi scoate în evidență resursele și echivocurile. Filmul exprimă sentimente și afecte, scrie Debenedetti: este rezultanta *sui generis* a unei invenții poetice și active și a unei mărturii documentare; cea mai mare forță a sa e aceea de a țîșni din ochiul vizionar și creator al unui poet în combinație cu ochiul — care poate părea mecanic și fără suflet —, al aparatului de luat vederi. Numai că regizorul autentic

[3] Antonello Gerbi, *Teorie sul cinema*, în „Il Convegno", Milano, an VII, nr. 10, 25 octombrie 1926.

găseşte în obiectiv un ochi nou, pe-al său, face din el un instrument de explorare, care secondează dorinţa de observaţie şi descoperire, străbate căile neliniştii umane, pentru a extrage documente pe care zvîcnetul propriilor noastre dorinţe, tresăririle propriei noastre nelinişti, ne-ar fi împiedicat, poate, să le fixăm[4].

Mobilizarea esteticii crociene în favoarea cinematografului continuă cu prima fază a lui Umberto Barbaro, cu Ragghianti şi Alberto Gonsiglio. Aceştia sînt încă, din anii aceia îndepărtaţi, „ştiinţific imuni la orice rămăşiţă de aversiune" faţă de film. Timp de treizeci sau patruzeci de ani, în ţara noastră, îşi aminteşte unul dintre ei, ocupaţia tuturor acelora care mînuiau pana a fost de a medita asupra artei; şi tocmai pentru că eram atît de îndărătnici, atît de intransigenţi în a discerne între artă şi non-artă, aceste discriminări, odată acceptate, se transformau în judecată. „În ceea ce priveşte cinematograful, faptul a avut loc atunci cînd în cenaclurile noastre a început să se răspîndească zvonul: Benedetto Croce a fost la cinema. Un lucru făcut rămîne bun făcut". Anii '20 înregistrează şi alte conversiuni răsunătoare: de la Guglielmo Alberti la Piero Gobetti, admirator al lui Chaplin. Din momentul acela, şi mulţumită acestei „mobilizări" crociene, filmul a început să facă parte din deprinderile multor intelectuali. Într-un număr din „Solaria", în 1927, se poate citi: „O tradiţie critică şi inteligentă în jurul cinematografului, un veritabil gust pentru arta filmului încep să prindă cheag". Pînă mai ieri, dacă ar fi să discutăm, declara Debenedetti, ne-am limitat la justificarea unei dezinteresări aproape apriorice: după toate probabilităţile, ne-am fi înecat în locurile comune ale lipsei de încredere, ale difidenţei[5]. Aceasta din urmă nu e încă stinsă cu

---

[4] Giacomo Debenedetti, *Risorse del cinema* (Resursele cinematografului), în „Il Convegno", an XII, nr. 6, 25 iunie 1931.

[5] Giacomo Debenedetti, *Cinematografo*, în „Solaria", Firenze, nr. 3, 1927.

totul. Cît despre neîncrederea și indisponibilitatea arătate față de cinematograf din partea unor oameni de gust rafinat, sublinia Croce în „mica sa scriere", trebuie semnalat faptul că același sentiment se manifestă și față de teatru, și nu se referă la arta actorului sau la aceea a regizorului, ci la pervertirile pe care intervenția intereselor industriale le favorizează spre a satisface cerințele extraestetice ale publicului.

Vechii polemici în jurul întrebării dacă filmul poate sau nu să aibă cetățenie artistică, i se adaugă alta, nu mai puțin veche, dar care abia astăzi, mai mult decît a ieși la suprafață se profilează în perspectivă, în Italia, datorită lui Armando Plebe: dacă nu cumva „arta" nu a îmbătrînit și în cinematograf. Defectul fundamental al criticii de film actuale, afirmă Plebe, constă în faptul că e bolnavă de estetică: ea își sleiește puterile alergînd fie pe urmele idealurilor artei (poeticitate, lirism), fie pe cele ale artizanalului tehnic (specific filmic, cinematograficitate etc.)[6]. Încă din 1936, ba chiar înainte, din '31, în eseul despre fotografie, Walter Benjamin, considerat cel mai important teoretician artistic de avangardă, afirma într-un studiu publicat abia în 1966 în Italia, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice,* că „arta" nu a îmbătrînit, nu s-a învechit *și* în cinematograf, ci mai ales *o dată cu* cinematograful; mai bine zis, că acesta, dimpreună cu fotografia, au răsturnat noțiunea de artă tradițională. Disputa declanșată în secolul XIX între pictură și fotografie, în jurul valorii artistice a produselor respective — afirmă Benjamin — apare astăzi neavenită și confuză, fără să-i știrbească, însă, semnificația, ba chiar subliniindu-i-o. De fapt, adaugă teoreticianul german, ea era expresia unei răsturnări de anvergură istorică mondială, a cărei conștiință nu a dobîndit-o nici unul dintre cei doi competitori; de asemenea, teoreticienii filmului au reluat o problemă

greşit fundamentată: dacă cinematograful ajunge să fie artă sau nu. Nici teoreticienii fotografiei, nici cei ai filmului, după Benjamin, nu şi-au pus întrebarea preliminară şi fundamentală: dacă prin inventarea fotografiei, întîi, şi prin aceea a filmului, după aceea, nu s-a modificat însuşi caracterul de ansamblu al artei. Eseul care împrumută titlul opusculului se deschide cu un citat din *La conquête de l'ubiquité* (Cucerirea ubicuităţii, 1931) de Paul Valéry: „Artele noastre Frumoase au fost instituite, iar tipul şi folosirea lor au fost fixate într-o epocă întru totul diferită de a noastră, şi de către oameni a căror putere de a acţiona asupra lucrurilor era neînsemnată faţă de aceea de care dispunem noi. Dar uimitoarea creştere a mijloacelor noastre, ductilitatea şi precizia lor, ideile şi deprinderile pe care le introduc, garantează schimbări iminente şi profunde în străvechea industrie a Frumosului. În toate artele există o parte fizică, materială, care nu mai poate fi considerată şi tratată ca înainte, şi care nu mai poate fi sustrasă intervenţiilor cunoaşterii şi puterii moderne. Nici materia, nici spaţiul, nici timpul nu mai sînt, de douăzeci de ani încoace, ceea ce au fost din totdeauna. E de aşteptat ca noutăţi de o asemenea anvergură să transforme întreaga tehnică artistică, acţionînd astfel asupra invenţiei înseşi, pînă la a modifica în chip miraculos, însăşi noţiunea de Artă". Benjamin vede în fotografie şi în film, mai ales în cel de-al doilea, adeverirea profeţiei lui Valéry (care, la drept vorbind, definise, într-un prim moment, cinematograful o „irosire a inteligenţei"). Lui Benjamin i se pare că aceste două mijloace produc dificultăţi enorme esteticii tradiţionale. Deşi recunoaşte tradiţiei o anumită vioiciune, o extraordinară mobilitate, Benjamin susţine că valoarea unică a operei de artă îşi găsea în trecut temeiul în ritual şi că acest temei, oricît de mediat, poate fi recunoscut şi în formele mai profane ale cultu-

lui frumuseţii[7]. Or, „pentru prima oară în istoria lumii, reproductibilitatea tehnică a operei de artă o emancipează pe aceasta de existenţa în cadrul ritualului". Odată cu creşterea masivă a reproductibilităţii în raport cu celelalte mijloace de reproducere din trecut (turnare, ştanţare, xilografie, acvaforte, calcografie, litografie, tipar), opera de artă e scoasă de sub stăpînirea sacrului, a elitei, a celor puţini: devine accesibilă tuturor, maselor.

Ceea ce, de fapt, se pierde în epoca reproducerii tehnice — subliniază Benjamin de mai multe ori — este noţiunea de „aură", acel „aici şi acum", cu alte cuvinte, conceptul de irepetabilitate, de unicitate a operei de artă, adică acel ansamblu de elemente mistice şi sacre, care îi confereau o pozi-

[7] Benjamin scrie textual: „Unicitatea operei de artă se identifică cu integrarea ei în contextul tradiţiei. E adevărat că această tradiţie este, la rîndul ei, ceva viu, ceva extraordinar de schimbător. O statuie antică a Venerei, de exemplu, la greci, care făceau din ea un obiect de cult, se afla într-un context tradiţional cu totul deosebit de cel în care o situau călugării medievali, care vedeau în ea un idol blestemat. Dar ceea ce îi întîmpina atît pe unii, cît şi pe ceilalţi, era unicitatea ei, sau, cu alte cuvinte: propria sa aură. Modul originar de articulaţie a operei de artă în contextul tradiţiei îşi afla expresia în cult. Operele de artă cele mai vechi s-au născut, după cum se ştie, în serviciul unui ritual, întîi magic, apoi religios" (Cf. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966. Pentru toate citatele din Benjamin, în acest paragraf, trimitem — cu excepţia indicaţiilor contrare — la acelaşi volum). Benjamin — subliniază Renato Solmi — „e la antipodul acelui curent de cercetători ai antichităţii care caută un raport direct cu mitul şi cu sacrul, şi care, sărind, ca să spunem aşa peste diferenţa calitativă dintre antichitate şi creştinism (aşa cum doctrina arhetipurilor a unui Jung sau a unui Kerényi e antitetică oricărei filosofii a istoriei), se încadrează cum s-a remarcat de nenumărate ori în marele curent al iraţionalismului. (Tipică şi în această privinţă, polemica dusă împotriva lui Gundolf.) (Introducere la Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962).

ție de privilegiu, de „aristocraticitate"[8]. Pentru Benjamin, acesta e un proces legat de momentul istoric contemporan, de mișcările de masă ale secolului nostru[9]. Cinematograful — care așază

[8] „Procesul e simptomatic" afirmă Benjamin: „Semnificația sa trimite dincolo de sfera artistică. Tehnica reproducerii — așa s-ar putea formula situația — sustrage obiectul reprodus din cadrul tradiției", iar „răsturnarea tradiției" este „cealaltă față a crizei actuale și a actualei reînnoiri a omenirii".

[9] „Istoricul barocului" Benjamin, notează Renato Solmi în introducerea la *Angelus Novus*, „se transformă în istoric al societății de masă, și cel care, ca să folosim cuvintele lui Lukács, «dibuiește» («hineindeutet») în baroc W e l t a n s c h a u u n g-ul avangardei sfîrșește prin a-și asuma ca propriu obiect însăși avangarda. Atît față de una, cît și de cealaltă, păstrează aceeași, originară, ambivalență. El recunoaște în avangardă r ă s p u n s u l artistului la apariția societății de masă (pe acest motiv se întemeiază întreg eseul despre Baudelaire), dar nu e în măsură, cel puțin pe acest plan, să propună sau să întrezărească o altă societate. Așa se explică faptul că descrierea făcută de Benjamin efectelor negative ale societății de massă asupra experienței elementare a oamenilor, înaintea celor asupra artei și a poeziei (o tematică reluată și dezvoltată de Adorno într-un spirit analog), se încheie, paradoxal, în eseul despre *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, prin afirmarea liberă a cîtorva trăsături fundamentale (și dintre cele mai puțin izbitoare) ale acestei evoluții" (și în această privință, amintește Solmi, Adorno se va despărți de Benjamin pentru a apuca un drum cu totul opus). „Aici, Benjamin trage toate consecințele teoriei sale despre «decăderea aurei», într-un sens apropiat din multe puncte de vedere de acela al teoriilor estetice formulate de Brecht. El vede dușmanul principal în estetism și în misticismul iraționalist, și caută un aliat potențial tocmai în acea tehnică a reproducerii, căreia i se datorează, direct sau indirect, decăderea «aurei» și istovirea experienței. De altfel, cu greu ar fi putut indica un alt răspuns pozitiv la problema fundamentată în acești termeni. «Estetizării războiului, comunismul îi răspunde prin politizarea artei»: cu aceste cuvinte se încheie eseul despre *Opera de artă*", arată Solmi: „Apare aici limpede cum căutarea unei soluții pozitive din punctul de vedere și în orizontul cultural al avangardei nu putea să ducă decît la o fundamentare neautentică".

Aici, prin urmare, am vorbit de Benjamin din *Opera de artă*, nu de opera completă a acestui autor. În prefața la *Opera de artă*, citindu-l pe același Solmi, Cesare Cases subliniază și el, că poziția la care ajunge Benjamin, în perioada lui tîrzie, se află în contradicție cu alte poziții asumate ante-

în locul unei întîmplări unice, o întreagă serie cantitativă de întîmplări repetabile — răspunde din plin declinului, consumării, „pedepsirii" *aurei*, tocmai prin posibilitatea, amplă și inepuizabilă, a reproducerii. Semnificația sa socială, chiar și forma pozitivă — adaugă Benjamin — și, esențialmente, în aceasta, nu e posibilă fără cea deopotrivă distructivă și catartică: punînd în criză întregul sistem anterior al artelor, ea oferă o regîndire critică și revoluționară a ceea ce înseamnă artele astăzi, modifică în chip „miraculos noțiunea de Artă"[10]. Eroarea teoreticienilor filmului

---

rior. „În eseurile despre Leskov (*Povestitorul*), despre *Afinitățile elective* și despre Baudelaire, el a insistat mai curînd asupra aspectelor negative ale procesului, asupra pierderii experienței reale din partea omului societății de masă și asupra înlocuirii ei cu *Erlebnis*, prin care artistul de avangardă (începînd, tocmai, cu Baudelaire) caută în șocul privilegiat ceea ce a pierdut în experiență. Solmi arată cum această fundamentare implică posibilitatea unei oscilații polare între cele două extreme ale acceptării și respingerii. De fapt, dacă societatea de masă și tehnica ce îi permite să-i fie accesibilă arta sînt considerate ca un fenomen primar, irezistibil, iar nu ca un aspect al dezvoltării economico-sociale, constituind oarecum o temelie neutră care, atunci cînd poate fi văzută sub forma distrugerii raporturilor cu adevărat umane prin alienare, atunci cînd sub forma unei drepte nemesis ce duce la dispariția din scenă a individului burghez și deschide noi forme de viață și de artă, pe care proletariatul poate și trebuie să pună stăpînire". Ambiguitatea e clar vizibilă încă în eseul din 1931 despre fotografie — adaugă Cases — „care exaltă primordiile acestei arte și condamnă «fotograful cu simbrie» din perioadele ulterioare, dar, pe de altă parte, aprobă distrugerea «aurei», în unicitatea și distanțarea ei, prin apropierea indiscretă a obiectivului și prin reproductibilitatea la nesfîrșit a fotografiei, în termeni pe care Benjamin îi socotea desigur atît de definitivi, încît i-a reluat, aproape textual, la cinci ani după aceea în eseul despre *Opera de artă*. În acesta, și în eseul despre Fuchs, acul balanței înclina hotărît în favoarea pozitivității procesului, dar poziția antitetică nu dispare, astfel, de la orizont, deoarece eseul despre Baudelaire e aproape contemporan cu *Opera de artă*".

[10] Eseurile cuprinse în *Opera de artă* — notează pe bună dreptate Cesare Cases în prefața volumului — reflectă o atitudine pe care Benjamin o avea în comun cu Brecht: „Atenția acordată apariției noilor tehnici și caracterului lor de masă, dintr-un unghi vizual prin care un asemenea proces e considerat nu doar inevitabil, ci amplu pozitiv, deoarece

pune capăt unei concepţii aristocratice a artei". Indicative cu privire la aceste „afinităţi elective" nu sînt atît observaţiile autorului asupra liricii şi a „teatrului epic" al lui Brecht, cît trimiterile mai mult ori mai puţin indirecte la Brecht şi, în special, la eseul despre *Procesul „Operei de trei parale"*, scris cu cinci ani înainte de *Opera de artă*, din 1931: proces împotriva casei Nero, producătoare, în regia lui Pabst a filmului tras din cunoscuta lucrare teatrală.

Polemizînd cu adversarii săi — reprezentanţi ai sistemului capitalist — Brecht răspunde obiecţiei „Arta nu are nevoie de cinema": aparatura cinematografică poate fi folosită poate mai bine decît orice alt lucru pentru a depăşi vechea „artă", „bazată pe iradiere", atehnică, antitehnică, legată de religiozitate. Socializarea acestor mijloace de producţie reprezintă, pentru artă, o problemă de viaţă şi de moarte. Se cuvine să ne eliberăm de o concepţie foarte răspîndită, continuă Brecht: aceea după care numai o parte a artei ar fi interesată de luptele cu privire la instituţiile şi aparaturile moderne. „Potrivit acestei concepţii, există o parte a artei, partea esenţială, care fără să fie cîtuşi de puţin atinsă de noile posibilităţi de comunicare (radio, cinematograf, club al cărţii etc.) continuă să le folosească pe cele vechi (cartea tipărită care intră liber pe piaţa librăriilor, teatrul etc.) ş este, prin urmare, complet liberă de orice influenţă a industriei moderne. Tot după această opinie, cu totul diferită ar fi situaţia celeilalte părţi, cea tehnicizată, în care am avea de a face cu produsele create, tocmai, de aparate. Aceasta e o noutate absolută, care de altfel îşi datorează, existenţa, a priori, anumitor nevoi de ordin financiar de care nu va putea nicicînd să facă abstracţie. Or, atunci cînd aparatelor li se încredinţează opere din prima categorie, chiar şi numai prin acest simplu fapt, ele devin dintr-o dată *mărfuri*. Această concepţie, care sfîrşeşte prin a duce la un fatalism complet, este falsă, deoarece exclude din toate procesele şi influenţele epocii, cel puţin «arta» aşa-zis «intangibilă» şi o socoteşte «intangibilă» doar în măsura în care se sustrage progreselor din domeniul comunicării". În realitate, fireşte — conchide Brecht în privinţa acestui prim punct — întreaga artă, fără excepţii, se găseşte în această nouă situaţie, întreaga artă în ansamblul ei, şi nu doar pe fragmente, trebuie să-şi facă socotelile cu această situaţie, întreaga artă, în ansamblul ei, devine marfă sau nu devine: transformările produse de timp nu lasă nimic intact, ci interesează întotdeauna totul. „Opinia (curentă) care a fost discutată aici este prin urmare, dăunătoare".

La cea de a doua obiecţie, „Cinematograful are nevoie de artă". Brecht răspunde: „Nu e cazul aici să încercăm a introduce binecunoscuta, subtila deosebire dintre arta adevărată şi arta falsă, cu scopul, de exemplu, de a demonstra că cinematograful s-a adresat, în mod instinctiv, artei false"; „vechiul concept de artă, bazat pe experienţa trăită, dispare. De fapt, chiar şi cel care reproduce din realitate doar puţi-

nul ce poate fi trăit direct, nu reproduce realitatea însăşi. De mult nu mai e cu putinţă să trăim realitatea direct, în totalitatea ei. Cine reproduce asociaţiile ascunse, sentimentele anonime pe care le generează, nu mai reproduce realitatea însăşi. Nu veţi mai recunoaşte fructele după gustul lor. Vorbind în felul acesta, însă, vorbim de o artă care desfăşoară în viaţa socială o funcţie complet diferită de aceea de a reproduce realitatea, şi facem lucrul ăsta numai pentru a elibera ceea ce aici, la noi, trece drept «artă» de pretenţii care nu derivă din funcţia sa. Nu e exact că cinematograful are nevoie de artă, în afară de cazul cînd se făureşte o nouă concepţie asupra artei înseşi". Astfel, afirmaţia „cinematograful nu are nevoie de artă", în loc să se preschimbe în opusul ei, contrazicîndu-l — „cinematograful are nevoie de artă" — îl reafirmă, dar într-un mod cu totul diferit de opinia curentă şi negativă: cinematograful respinge arta tradiţională şi i se opune: creează o nouă idee asupra artei, şi se prevalează de o asemenea noţiune. Aceste aparaturi cum subliniase înainte Brecht, în răspunsul dat opozanţilor, pot fi utilizate poate mai bine decît orice altceva pentru a depăşi vechea „artă", bazată pe „iradiere".

Prin această nouă concepţie despre artă se depăşeşte, între altele, o problemă nodală ce a produs remarcabile dificultăţi idealiştilor în recunoaşterea filmului ca artă: nu doar „problema tehnică", a tehnicii, ci, legată de aceasta, problema autorului unic, individual. „Un film trebuie să fie opera unui colectiv", cum au susţinut şi demonstrat — în ciuda unei anumite „dictaturi a regizorului" — cineaştii sovietici ai anilor '20. „Aceasta e o idee progresistă" afirmă Brecht. „De fapt, cinematograful nu ar trebui să facă nimic din ceea ce un colectiv nu poate face. Însăşi această delimitare ar reprezenta o normă foarte fecundă, ar fi suficientă pentru a elimina «arta» [cea tradiţională, tocmai!]. Spre deosebire de individul singur, un colectiv nu poate lucra fără un trainic punct de orientare, care nu poate fi constituit de un divertisment seral. Dacă un colectiv ar avea, de exemplu, intenţii didactice precise, ar forma imediat un corp organic. Este un fenomen tipic al capitalismului, iar nu ceva universal valabil, faptul că tot ceea ce e «irepetabil», «extraordinar», poate fi creat numai de indivizi, în timp ce colectivele nu ar fi capabile să producă decît o marfă standardizată de duzină".

Obiecţiei „Filmul e o marfă", Brecht — care, după cum s-a văzut, atinsese problema în paragraful „Cinematograful are nevoie de artă" — răspunde confirmînd: nu numai filmul e marfă; şi celelalte genuri artistice sînt marfă, adică sînt atinse de aşa-zisul proces *„negativ"* existent în cinematograf: „Doar cel care închide ochii în faţa imensei puteri a acestui proces revoluţionar, care trage după el toate lucrurile din această lume, fără excepţii şi fără amînări, în circulaţia mărfurilor, poate presupune că operele de artă de

orice gen i s-ar putea sustrage. De fapt, sensul cel mai profund al acestui proces constă în a nu permite ca vreun lucru, orice lucru, să fie lipsit de legătură cu celelalte, și în a le lega pe toate între ele, așa cum îi consemnează pe toți oamenii (sub formă de marfă) în mîinile tuturor oamenilor; acesta e, tocmai, nimic altceva decît procesul comunicării". Iar afirmației „E posibil să fie îmbunătățit gustul publicului", Brecht îi ține isonul: „Se poate schimba gustul publicului, ca public, dar nu producînd filme mai bune, ci numai schimbîndu-i condițiile". Și gustul are un caracter de „marfă" sau de „mijloc de luptă" al unei anumite clase: nu e ceva absolut; și ar putea fi productiv *înăuntrul* unei anumite clase (în cazul acesta al unei clase dotate cu putere de cumpărare), convenind că ar fi în măsură să creeze un „stil de viață". „Dar tocmai neta contradicție dintre muncă și distracție, proprie tipului capitalist de producție, e aceea care împarte toate activitățile spirituale în două grupuri: cele care servesc muncii și cele care servesc distracției, făcînd din acestea din urmă un sistem pentru a regenera forța de muncă. Distracția nu trebuie să conțină nimic din ceea ce conține munca. În interesul producției, distracția e dedicată non-producției. Firește, în felul acesta nu se poate crea un stil de viață unitar. Eroarea nu constă în faptul că, în acest fel, arta e tîrîtă în cercul producției, ci în faptul că faptul are loc într-o manieră atît de incompletă și că arta e silită să creeze o insulă de «non-producție». Cel care a cumpărat biletul de intrare, în fața ecranului se transformă într-un pierde-vară și într-un exploatator. Dat fiind că, în acest caz, roadele propriei exploatări se revarsă în el însuși, el este, ca să spunem așa, o victimă a «imploatării»".

Se știe, însă, că pentru Brecht distracția e de-a dreptul producție. El însuși afirmă, în eseul despre care vorbim, că pentru cinematograf principiile artei dramatice non aristotelice (arta dramatică neîntemeiată pe identificare, pe *mimesis*) sînt fără îndoială acceptabile, și dă ca exemplu de efect non aristotelic *Drumul vieții* al lui Ekk „pentru simplul fapt că tematica sa (educarea copiilor părăsiți în temeiul anumitor metode socialiste) îl determină pe spectator să stabilească relații cauzale între comportarea dascălului și aceea a elevilor săi. Scenele cele mai importante (privitoare la procesul educativ) îl fac pe spectator să-și concentreze interesul asupra controlării acestor cauze, pînă într-atît, încît respinge «instinctiv» motivația pe care o oferă filmul în legătură cu abandonarea copiilor, extrăgînd-o din arsenalul vechii arte dramatice bazate pe identificare (nenorociri familiale plus suferințe spirituale, în loc de război mondial sau civil!)".

Așadar, în fața tehnicii, intelectualii tradiționaliști sînt „nesiguri": știința și tehnica „au făcut tabula rasa din toate implicațiile literaturii tradiționale". Contra „bunătății vechiului" se ridică „răutatea noului": „defectele mași-

nilor s-ar putea dovedi avantaje pentru că aceasta ar putea să constituie premisa schimbării în funcțiile cinematografului". Dar — afirmă Brecht într-o notă anterioară despre radio — „ne ocupăm pur și simplu de posibilități", de „rezultate nu se îngrijește nimeni" (*Radio — O invenție antediluviană?*). Astfel, de exemplu, nelimitate sînt posibilitățile colectivului în film: dar „ce tip de colectiv avem astăzi în cinematograf?" La această întrebare, bazîndu-se și pe experiența filmului *Opera de trei parale*, Brecht răspunde: „Colectivul e alcătuit din finanțator, din vînzători (cunoscători ai publicului), din regizor, din tehnicieni și din scriitori. Un regizor e necesar pentru că finanțatorul nu vrea să aibă nimic de a face cu arta, vînzătorul — pentru că trebuie să-l poți corupe pe regizor, tehnicianul — nu pentru că dotarea ar fi complicată [...] scriitorul, în sfîrșit, e necesar pentru că însuși publicul e prea leneș în tot ceea ce privește scrisul. Cine n-ar ajunge, astfel, imediat la concluzia că e preferabil să nu se distingă rolul desfășurat în mod individual în producție?".

Împotriva cenzurii politice nu are valoare nici un argument de natură estetică — afirmă Brecht: în loc să critice gustul pur simptomatic al consumatorilor de artă, intelectualii care luptă pentru un cinematograf mai bun și împotriva unui atare tip de cenzură, ar trebui să fie cel puțin în măsură să considere în mod critic situația politico-culturală a acestor oameni, și, implicit, propria lor situație. „Lor înșile le e greu să se ridice deasupra acestei clase de mic-burghezi, pentru care, în principiu, sînt produse filmele [...]". Cum e cu putință să ceri „suspendarea luptei de clasă din motive artistice"? Ei ar trebui să fie în măsură să pretindă o artă politică nu din motive artistice, ci din motive politice, subliniază Brecht: acești „metafizicieni" consideră, în schimb, organizarea lumii o chestiune de gust. Și lupta intelectualilor progresiști împotriva influenței vînzătorilor se bazează — adaugă Brecht — pe afirmația că massele nu-și cunosc interesele la fel de bine ca intelectualii; „dar massele au mai puține interese estetice, decît politice, și, în nici o epocă, propunerea avansată de Schiller de a face din educația politică o treabă a esteticii nu a apărut atît de manifest irealizabilă, cum apare în zilele noastre. Cei care luptă sub acest steag se adresează persoanelor care finanțează filmele, rugîndu-le să-i educe pe consumatori, pretinzînd să facă din capitaliști niște pedagogi ai masselor! Practic, ei își închipuie (cu toate că nu au deloc obligația să-și închipuie ceva, practic) că marele proces educativ ar trebui să se desfășoare în felul următor: intelectualii care le împărtășesc ideile și au același gust cu ei și care produc filmele din însărcinarea finanțatorilor, adică regizorii, scenariștii etc. ar trebui să folosească capitalurile «puse la dispoziția lor» pentru a-i educa pe consumatori. În esență, îi ațîță la sabotaj".

Ne apropiem de epoca politicii de massă, adaugă la acest punct Brecht: ceea ce sună ridicol în cazul individului

(„Eu nu-mi permit nici o libertate de gîndire"), nu sună ridicol în cazul masselor. „Massa nu gîndește liber prin indivizi. Chiar în cazul indivizilor, continuitatea e o condiție a gîndirii, multă vreme ea a fost posibilă numai pentru individ. Ceea ce intelectualii noștri, care nu constituie o massă, ci o serie de indivizi răzleți, înțeleg prin gîndire e o pură acțiune reflectată, lipsită de consecințe tocmai pentru că nu are continuitate nici înapoi, nici înainte, nici în părți. Oricine aparține cu adevărat unei masse știe bine că nu poate înainta mai mult decît poate înainta massa. Intelectualii noștri, care înaintează numai întrucît, fiecare pe contul lui, se desprind de massă, nu realizează nici un progres, trăiesc numai din avantajul inițial, pe care îl au deja". Massele epocii noastre, care sînt conduse de interese comune și se reorganizează mereu în diferite moduri, în funcție de aceste interese, funcționînd totuși într-o manieră unitară — continuă Brecht — se mișcă după legi logice foarte precise, care nu reprezintă generalizarea gîndirii indivizilor luați separat. „Aceste legi au fost insuficient studiate pînă acum. În parte, e posibil ca ele să fie extrase din modul de a gîndi al indivizilor, atunci cînd aceștia gîndesc ca reprezentanți sau delegați ai unităților de massă. În faza următoare a dezvoltării, aceea în care capitalismul va fi depășit, gîndirea nu va mai avea acel soi de libertate pe care legea concurenței o impune capitalistului. Va avea, în schimb, una diferită" (Cfr. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull' arte*, Scrieri despre literatură și artă, Torino, Einaudi, 1973).

Eseul despre *Procesul „Operei de trei parale"* nu se impune doar cantitativ, prin lungimea sa în raport cu celelalte din volum, ci deoarece dovedește că e vorba de o veritabilă comedie a societății burgheze — afirmă Cesare Cases în nota introductivă la același volum — „ai cărei protagoniști sînt propria administrare a dreptății și propria concepție despre producția artistică". Și aici — ca și în eseul *Radio-ul ca mijloc de comunicare* — „în centru se află un nou mijloc de comunicare, filmul, cu potențialitățile sale eliberatoare și cu aservirea sa de către capitalism. Ca și în cazul radio-ului, concluzia acestui «experiment sociologic» e că noul mijloc nu poate dezvolta complet aceste potențialități înăuntrul capitalismului, ci doar să furnizeze dovezi ulterioare pentru necesitatea suprimării sale. Impasul în care intră Brecht e că «noul rău» de care trebuie să ne legăm nu poate deveni cu adevărat bun dacă nu se schimbă condițiile care scapă unui control al artistului". Noii concepții despre artă ca expresie nonindividuală, ci colectivă, ca depășire a separării dintre producător și consumator, Brecht i-a adus contribuții fundamentale, în teorie și în practică — încheie pe bună dreptate Cases: „Dacă aceste contribuții au avut limite foarte precise aceasta se datorează faptului că punctul inversării dialectice prin care noul și-ar fi pierdut orice „răutate" se afla dincolo de orizonturile posibil de atins, iar dincoace capitalismul continua

să preseze și să deformeze, transformînd căutarea cînd în acceptarea răului, cînd în predicarea abstractă a bunului, cînd în joc. Dar impasul nu a fost doar al lui Brecht: este, cu atît mai mult, și al nostru".

Brecht, și îndeosebi cel din *Proces*, este într-adevăr — așa ni se pare — un precedent sigur al lui Benjamin din *Opera de artă*; așa cum, ca să folosim cuvintele lui Cases, Brecht din eseul despre radio (1932) — „în instanța transformării acestui instrument «din mijloc de distribuire în mijloc de comunicare »", una „dintre cele mai precoce și geniale analize ale *mass-mediilor*", de „o actualitate deconcertantă" — anticipează „atît neconsolatele constatări ale lui Horkheimer-Adorno, cît și propunerile alternative ale unei apropieri colective, teoretizate în ultima vreme, de exemplu, de Hans Magnus Enzensberger". De altfel, Benjamin va vedea în „teatrul epic" al prietenului său mai mult decît o confirmare a ceea ce spusese în *Opera de artă*. „Teatrul epic, ca și imaginile unei pelicule cinematografice, înaintează prin zgîlțîituri", notează Benjamin. „Forma sa fundamentală e aceea a șocului. Songurile, inserturile, convențiile fantomatice detașază orice situație de celelalte. În felul acesta se nasc pauze care tind să limiteze iluzia publicului. Ele paralizează predispoziția acestuia de identificare. Aceste pauze sînt rezervate luărilor de poziție critice (față de comportamentele reprezentate de personaje și de modul în care sînt reprezentate). În ceea ce privește modul reprezentării, sarcina actorului în teatrul epic constă în a demonstra că, jucînd, nu-și pierde facultatea de a judeca".

Și mai departe: „ «Nimic nu e mai frumos decît să stai întins pe o sofa și să citești un roman », zice un prozator din secolul trecut. Aceasta sugerează pînă la ce punct de relaxare poate să-l ducă pe consumator opera narativă. Ideea pe care ne-o formăm de obicei, despre cel care asistă la o dramă e aproape opusă. Ne imaginăm un om care urmărește o suită de întîmplări, cu toate fibrele sale complet încordate. Conceptul de teatru epic (pe care Brecht l-a elaborat teoretizîndu-și practica poetică) implică, în special, faptul că acest teatru pretinde un public relaxat, în măsură să urmărească acțiunea cu detașare. Desigur, acest public se va prezenta totdeauna ca un colectiv, și faptul acesta îl deosebește de cititor, care e singur cu textul. Apoi, tocmai pentru că e colectiv, acest public se va vedea, în genere, îndemnat să ia prompt o poziție. Dar această luare de poziție, socotește Brecht, ar trebui să fie reflexivă adică relaxată, pe scurt: luare de poziție a unor persoane cointeresate. Pentru participarea lor e prevăzut un obiect dublu. Înainte de toate, întîmplările; ele trebuie să fie de un asemenea gen, încît să poată fi controlate în punctele lor hotărîtoare pe temeiul experienței publicului. În al doilea rînd, realizarea scenică; dispozitivul său artistic cere să fie elaborat cu o extremă transparență [...] Teatrul epic se adresează unor persoane cointeresate care «nu gîndesc fără o rațiune ». Brecht nu pierde din vedere massele, a căror folosire condiționată a

gîndirii corespunde probabil acestei formule. În efortul de a atrage propriul public la teatru în calitate de competent, iar nu pur şi simplu prin cultură, se manifestă o precisă voinţă politică" (Cfr. *Ce este teatrul epic?* [1939] în *Opera de artă în epoca reproductibilităţii sale tehnice*, cit.).

„Receptarea prin distracţie", „publicul e un examinator, dar un examinator distrat", „şi cel ce e distrat se poate obişnui", „prin distracţie, aşa cum e oferită de artă, se poate controla pe sub mînă în ce măsură apercepţia e capabilă să rezolve sarcini noi"; „să mobilizăm massele" — susţinuse Benjamin în *Opera de artă* —: „graţie efectului său de şoc, cinematograful favorizează această formă de receptare"; „cinematograful devalorizează valoarea culturală nu numai insuflînd publicului o atitudine evaluatoare, ci şi prin faptul că la cinematograf atitudinea evaluatoare nu implică atenţia" (în sensul văzut). Şi, în sfîrşit: „estetizării politicii urmărite de fascism", „comunismul îi răspunde prin politizarea artei".

Punînd în criză întreg sistemul precedent al artelor, cinematograful oferă, astfel, o regîndire critică şi revoluţionară a ceea ce semnifică artele, modifică „miraculos noţiunea de Artă". „Către 1900, reproducerea tehnică atinsese un nivel care-i permitea nu doar să ia ca obiect întreg ansamblul operelor de artă moştenite şi să le modifice profund efectele, ci şi să-şi dobîndească un loc autonom printre diferitele procedee artistice", afirmă Benjamin. „Pentru studierea acestui nivel nimic nu e mai instructiv decît modul în care cele două diferite manifestări ale sale — reproducerea operei de artă şi arta cinematografică — au acţionat asupra artei în forma ei tradiţională". Încă din 1913, Maiakovski susţine că „triumful cinematografului e garantat, deoarece nu e decît logica încheiere a întregii arte moderne". La întrebarea: „Pot eu, artist, să salut apariţia aparatului neînsufleţit acolo unde, pînă ieri, se agita «neliniştita» mînă a pictorului?" — întrebare pusă de adversari, convinşi că cinematograful „introduce tipare de efect şi lipsite de gust acolo unde noi, artiştii, astăzi daţi la o parte, revărsam esenţa frumosului" — răspunde: „Fenomene precum cinematograful, gramofonul, fotografia trebuie considerate ca o aplicare a maşinii în domeniul artei, în locul prea puţin productivului lucru de mînă. Şi totuşi, în orice ramură industrială, unde maşina şi-a asumat funcţii tehnice, simplificate la maximum de diviziunea muncii, ea nu l-a distrus pe om, ci a tras doar o linie de demarcaţie între animator, organizator al muncii şi simplul, neînsufleţitul executant".

De pictură am avut totdeauna nevoie, continuă Maiakovski: cît timp această nevoie era circumscrisă, pictorul lucra pentru un cerc strîmt de regi, papi, mecenaţi, satisfăcîndu-le elementara pretenţie de-a avea un portret „de familie", asemănător realităţii sau un peisaj lustruit şi „graţios". „În acest gen de pictură s-a ajuns la suprema perfecţiune şi la maxima simplitate. Dar atunci cînd pictura a devenit de-

mocratică și dorința de a poseda simple opere de artă a devenit universală, s-a ivit nevoia (cost minim) și posibilitatea (simplitate maximă) de a da aparatului, mașinii, facultatea de a portretiza un chip sau un peisaj real: așa s-a născut fotografia. A însemnat, oare, această răsturnare «moartea pictorului »? Desigur, nu". Faptul că cinematograful ar distruge „teatrul" este „simptomul renașterii artei teatrale", afirmă Maiakovski, care polemizează, aici, cu Teatrul de Artă și cu Teatrul „liber" al lui Mardjanov. „Dacă actorii își repetă de sute de ori rolul, numai pentru a păși pe scenă ca oameni în carne și oase, de ce să nu «prindem » direct, pe străzi, acest proces elementar? Pe de altă parte, dacă avem nevoie de munca atît de complexă a actorului, de ce se încredințează roluri, dincolo de actorii de talent, unei mediocrități oarecare, și se expediază în provincie sute de reali, dar incapabili Dunaev și Dneprovsk, în timp ce mii de pelicule ar putea să redea cu precizie fiecare moment al minunatei arte a unui mare actor? Actorul rămîne mereu în frunte, iar cinematograful se mulțumește să-i dea la o parte pe mediocri, oferind doar o copie, dar o copie a unei arte excepționale. Prin reducerea teatrului actual la producția mecanică, simplă și puțin costisitoare, cinematograful îndeamnă la meditație asupra teatrului viitorului, asupra noii arte a actorului. Aceasta este funcția culturală a cinematografului în istoria generală a artei" (Cfr. *Cinematograful distruge „teatrul": iată simptomul renașterii teatrale* [1913] în Vladimir Maiakovski, *Opere*, sub îngrijirea lui Ignazio Ambrogio, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1958).

Tot în 1913, la obiecția adversarilor „Dacă se vorbește despre artă și despre cinematograf, ce au de a face fizica și tehnica?, Maiakovski răspunde: „Istoria artei, dacă va fi în stare să devină știință, va fi o știință socială !" Și avertizează: „Cine polemizează cu noi, și în genere cu toți inovatorii extremi, e înarmat cu singura armă a filistinului: «bunul simț » [...] Fericitul posesor al bunului simț are un mare avantaj față de ceilalți oameni: reușește totdeauna să fie înțeles de toți. Ceea ce se obține prin două mijloace, lipsite de orice valoare. Exacta coincidență a cunoștințelor proprii cu cele ale aproapelui. (Dar, în asemenea condiții, ce anume s-ar putea spune că e neînțeles?) Este facultatea de a percepe, din pricina propriei munci asidue și plictisitoare, cu creierul epuizat, cu vlaga istovită, doar trăsăturile cele mai evidente și ocazionale ale noului fenomen". Înaintea noastră, teatrul și cinematograful, ca arte autonome, ofereau doar un duplicat al existenței — conchide Maiakovski — dar autentica, marea artă, care plăsmuiește viața după chipul și asemănarea artistului, urmează un drum diferit. „Noi rostim un cuvînt nou în toate domeniile artei. Astăzi, însă, nou nu poate fi un dat oarecare, necunoscut tuturor în lumea noastră măruntă, ci numai schimbarea viziunii asupra legăturilor dintre toate fenomenele, care de mult și-au modificat aspectul sub influența bogatei și într-adevăr noii vieți urbane [...] Teatrul de ieri nu poate rezista concurenței cinematografului deoare-

constă în faptul că nu ține seama de această revoluție și noutate; mai bine zis, eroarea acelor teoreticieni pe care Benjamin îi citează și cu care

---

ce, calchiind același moment de viață, apare mult mai palid. Iar atunci cînd se va naște teatrul viitorului, cinematograful va contribui, de asemenea, la schimbarea opiniei despre regie și scenografie, fără să intre în concurență cu ele, deoarece sînt o artă ce studiază fenomene de cu totul alt ordin" (Cfr. *Poziția teatrului actual și a cinematografului față de artă*, în *Opere*, vol. I, cit.).

Și iată, în 1922, distincția operată de Maiakovski între cinematograf și cinematograf:

„Pentru voi cinematograful e spectacol.
Pentru mine e aproape o concepție despre lume.
Cinematograful e purtător de mișcare.
Cinematograful întinerește literatura.
Cinematograful demolează estetica.
Cinematograful e îndrăzneală.
Cinematograful e un atlet.
Cinematograful e un propagator de idei.
Dar cinematograful e bolnav. Capitalismul i-a aruncat în ochi un pumn de aur. Afaceriști îndemînatici și întreprinzători îl duc la plimbare pe străzi, ținîndu-l de mînă. Strîng bani, emoționîndu-i pe oameni cu subiecte lacrimogene meschine.
Situației acesteia trebuie să i se pună capăt...
..., Futurismul trebuie să sece apele moarte: stagnarea și moralismul.
Fără aceasta vom avea ori tip-tapul de import american, ori numai „ochii cu lăcrămioara" ai diferiților Mosjukin [celebru actor de cinema din perioada prerevoluționară].
Prima dintre aceste posibilități ne-a scîrbit.
A doua, și mai mult „(Cfr. *Cinema și cinema*, în *Opere*, vol. II, cit.)"

Există o linie neîntreruptă, progresivă, de afinități chiar și în diferențe — firește și unele, și celelalte trebuie analizate într-un context sincronic și deopotrivă diacronic — de la Maiakovski la Brecht și la Benjamin. Maiakovski îl anticipează pe Hauser (care își încheie istoria socială a artei „sub semnul filmului") și, anterior, pe Brecht și pe Benjamin: purtător, aducător de mișcare, pentru poetul futurist, cinematograful întinerește literatura — pe cea tradițională —, demolează estetica — pe cea tradițională —, și oferă o nouă noțiune a artei. „Cît timp capitalul cinematografic va dicta legea", avertizează Benjamin în *Opera de artă*, „nu se va putea, în general, atribui cinematografului actual un merit revoluționar, care să nu fie acela de a promova o critică revoluționară a noțiunii tradiționale de artă. Nu negăm, astfel, că cinematograful de azi n-ar putea, în anumite cazuri, să promoveze o critică revoluționară a raporturilor sociale sau de-a dreptul a orînduirilor proprietății".

polemizează, și care se referă mereu, spre a demonstra legitimitatea artistică a cinematografului, la elementele culturale și tradiționale pe care acesta nu le posedă, constrîngîndu-l să încapă în estetica clasică, romantică sau tîrziu-burgheză. Abel Gance, ne amintește Benjamin, compară filmele cu ieroglifele; Séverin-Mars vorbește de ele ca despre pictura lui Beato Angelico; iar alții, luînd aceeași poziție, caută semnificația cinematografului, dacă nu de-a dreptul în sacralitate, cel puțin în supranatural.

Cinematograful comportă, în schimb — continuă Benjamin — tendința de a promova întrepătrunderea reciprocă dintre artă și știință: a face cunoscută utilizarea artistică și utilizarea științifică a fotografiei, care înainte vreme erau, în genere, divergente, este pentru el încă una dintre funcțiile revoluționare ale filmului, care întreține relații deloc marginale cu psihologia și cu psihanaliza. Natura care vorbește aparatului de luat vederi e diferită de aceea care vorbește ochiului. Cu mijloacele sale (prim planul, ralentiul etc.), cinematograful dilată spațiul și mișcarea, scoate la lumină formațiuni structurale ale materiei cu totul noi, determină apariția printre motivele realității fizice cunoscute dinainte, a altor motive, complet necunoscute, captează, izolează, face analizabile lucruri care, altminteri, ar curge nevăzute într-un amplu curent al lucrurilor percepute. Nu numai că vedem, de pildă, mersul unui om, ci ajungem să cunoaștem și comportarea sa în fracțiunea de secundă în care grăbește pasul sau se oprește, pentru a nu mai vorbi de modul în care toate acestea variază în raport cu stările sale sufletești. Despre inconștientul optic am aflat cîte ceva numai grație aparatului de filmat, așa cum prin intermediul psihanalizei am aflat cîte ceva despre inconștientul instinctiv. În asemenea condiții — es întreabă Brecht — cum ar putea să fie cinematograful o „distracție pentru iloți“, potrivit definiției lui Duhamel? E adevărat, admite Benjamin, filmul nu permite contemplația, în sensul că, de

îndată ce vedem pe ecran o imagine, aceasta e modificată de cea imediat următoare, eliminînd posibilitatea adăstării, a reflecției. Filmul oferă o serie de șocuri. Dar și aceasta, adaugă Benjamin, face parte din nevoile noastre schimbate: sarcinile încredințate, în epoci de tranziție aparatului perceptiv, nu pot fi rezolvate pe cale pur optică, adică contemplativă. Contemporan cu dadaismul, născut în scopuri analoge, ba chiar depășindu-l în această privință, filmul, pentru Benjamin, izbește spectatorul ca un proiectil. Folosindu-se, anume, de o serie de șocuri, și de teste, oferă posibilitatea de a mobiliza massele: publicul, examinator de bună seamă, dar neatent, este cucerit prin distracție.

Fără îndoială, analiza lui Benjamin trebuie situată în contextul istoric și cultural în care a luat naștere, între cele două războaie: un moment în care tehnologia e predominantă într-o societate ce devine tot mai mult de massă și în care nemărginită e încrederea în „civilizația imaginilor". Încredere pierdută, pentru cei mai mulți, după experiența fascismului și după rezultatele industriei culturale, care adeseori se rezolvă într-o incivilizație a imaginii[11]. Se înțelege, astfel, cum un Adorno, care activa pe atunci în același grup cu Benjamin, a ajuns în privința filmului la aceeași

[11] La Benjamin, observă Cesare Cases în prefața la *Opera de artă*, e mereu prezentă convingerea fundamentală că această posibilitate de a mobiliza massele e un dat constant al epocii (perioada dintre cele două războaie mondiale) și că e vorba numai de a vedea *cine* le manevrează și în interesul cui, al masselor înseși sau al reacțiunii. „La fascism îl interesează, după cum se vede la începutul *Operei de artă*, nu atît momentul dizolvării individului în massă — pe care îl socotea un dat ineliminabil al timpului —, cît tocmai exaltarea marelui individ, care în artă înseamnă reluarea «unui anumit număr de concepte tradiționale — precum conceptele de creativitate și de genialitate, de valoare eternă și de mister». În fața acestor concepte, cele proprii artei de massă, continuă Cases, sînt pentru Benjamin „inutilizabile întru atingerea țelurilor fascismului" și, în schimb, „utilizabile întru formularea unor exigențe revoluționare în politica culturală".

concluzie cu Duhamel[12]. De bună seamă, dintr-o nevoie polemică analogă și în același timp opusă celei asumate mai tîrziu de Adorno, Benjamin — decedat în timpul fascismului și din cauza acestuia — s-a simțit tentat să-și forțeze pozițiile, atrăgînd atenția, într-o apostilă, asupra avantajelor pe care ideologia fascistă le putea obține dintr-o răsturnare a funcției cinematografului[13]. Noi

---

12 Pentru poziția lui Adorno asupra mass-mediilor, și cu deosebire asupra cinematografului — „*medium* prin excelență al industriei culturale" — a se vedea ultimul capitol din *Dincolo de ideologia barbariei*; la același capitol trimitem și în privința altor considerații și probleme tratate de Brecht, Benjamin și Lukács.

13 Scrie Benjamin în apostilă: „Proletarizarea progresivă a oamenilor de azi și formarea mereu crescîndă a masselor sînt două aspecte ale unuia și aceluiași proces. Fascismul caută să organizeze recentele masse proletarizate fără a știrbi raporturile de proprietate, a cărei eliminare e urmărită de masse. Fascismul își vede propria salvare în promisiunea dată masselor să se exprime (nu în a li se recunoaște drepturile)" [aici, și mai ales în jurnalele de actualități, cărora ne e greu să le supralicităm ponderea propagandistică — adaugă în notă Benjamin — e important un factor tehnic. „Reproducerii în massă îi e deosebit de favorabilă reproducerea de masse. În marile cortegii, în adunările oceanice, în manifestările sportive de massă și în război, toate lucruri pe care astăzi le înregistrează aparatele de filmat, massa se vede la față pe sine însăși. Acest proces, a cărui anvergură nu mai trebuie subliniată, e strîns legat de dezvoltarea tehnicii reproducerii și turnării. În general, mișcările de massă se prezintă mai clar în fața unui aparat, decît în fața unei priviri. Punctul de vedere cel mai potrivit pentru a cuprinde șiruri de mii de oameni e perspectiva aeriană. Chiar dacă această perspectivă e accesibilă atît ochiului, cît și aparatului, imaginea pe care o obține ochiul nu permite mărirea pe care o realizează filmarea. Asta înseamnă că mișcările de massă, precum și războiul, reprezintă o formă de comportament uman deosebit de favorabil aparaturii"].

Massele au dreptul la o schimbare a raporturilor de proprietate, continuă Benjamin: „Fascismul încearcă să le furnizeze o expresie în însăși conservarea lor. Fascismul tinde consecvent spre o estetizare a vieții politice. Violenței exercitate asupra masselor, strivite de cultul unui duce, îi corespunde violența din partea unei aparaturi, de care acesta se folosește pentru producerea de valori culturale. Toate eforturile în vederea unei estetizări a politicii converg spre un singur punct. Acest punct e războiul. Războiul, și numai războiul, permite să se atribuie un scop mișcărilor de massă de

mituri şi noi rituri au luat naştere şi continuă să prolifereze în cinematograf şi prin cinematograf, care, pe de altă parte, nu a ucis — de exemplu — pictura; în acelaşi timp, au existat şi există filme care se „citesc" şi ca un tablou, în sensul că pretind, contrar celor afirmate de Adorno şi de alţii, adăstarea, întîrzierea, intervenţia benefică a reflecţiei şi a observaţiei: filmele unui Dreyer sau

---

mari proporţii, cu condiţia păstrării raporturilor de proprietate tradiţionale. Aşa se configurează această situaţie din unghiul vizual al politicii. Din unghiul vizual al tehnicii, ea se formulează în felul următor: numai războiul permite să se mobilizeze mijloacele tehnice actuale, cu condiţia păstrării raporturilor de proprietate". E limpede că apoteozarea războiului din partea fascismului, observă Benjamin, nu se foloseşte de aceste argumente; şi citează manifestul lui Marinetti în favoarea războiului colonial din Etiopia, unde conflictul armat e socotit „frumos" şi definitiv „estetic".

„Acest manifest are avantajul de a fi limpede. Fundamentarea sa merită să fie reluată de dialecticieni. Pentru el, estetica războiului actual se prezintă după cum urmează: dacă utilizarea firească a forţelor productive este frînată de ordinea actuală a raporturilor de producţie, expansiunea mijloacelor tehnice, a ritmurilor de muncă, a izvoarelor de energie împinge spre o utilizare nefirească. Această utilizare are loc în timp de război, care, cu distrugerile sale oferă demonstraţia că societatea nu era suficient de matură pentru a face din tehnică un organ propriu, şi că tehnica nu era suficient de elaborată pentru a domina energiile elementare ale societăţii. Războiul imperialist e determinat, în întreaga sa fizionomie înspăimîntătoare, de discrepanţa dintre existenţa unor imense mijloace de producţie şi insuficienţa utilizării lor în procesul de producţie (cu alte cuvinte, de şomaj şi de lipsa pieţelor de desfacere). Războiul imperialist e o răzvrătire a tehnicii, care recuperează din *materialul uman* nevoile cărora societatea le-a sustras materialul natural. În loc să canalizeze fluvii, el, războiul, abate fluviul uman spre matca tranşeelor; în loc să folosească avioane pentru a răspîndi seminţe, le foloseşte pentru a presăra bombe incendiare deasupra oraşelor; în folosirea belică a gazelor a găsit un mijloc de a distruge aura într-un mod nou".

„Fiat ars — pereat mundus" zice fascismul şi, aşa cum admite Marinetti — încheie Benjamin — „se aşteaptă de la război satisfacerea artistică a percepţiei senzoriale, modificată de tehnică. Omenirea, care la Homer era un spectacol pentru zeii Olimpului, a devenit un spectacol pentru ea însăşi. Autoînstrăinarea ei a atins un grad care îi permite să-şi trăiască propria nimicire ca pe o desfătare estetică de prim ordin. Acesta e sensul estetizării politicii pe care o urmăreşte fascismul. Comunismul îi răspunde prin politizarea artei".

ale unui Bresson sau *Pămîntul se cutremură* al lui Visconti. Actuale și acute rămîn, oricum, motivele de fond ale analizei lui Benjamin, studiul aprofundat — în prezența operelor — al previziunii făcute de Valéry. Această răscumpărare a unor „paria ai artei" (el nu putea vorbi încă de televiziune) rămîne un izvor sigur pentru o autentică istorie a cinematografului, de scris de-acum înainte, și totodată culturii moderne și contemporane[14]. Numai referindu-se la o analiză ca aceasta, Hauser a putut să-și încheie istoria socială a artei sub sem-

---

[14] Opoziția dintre estetica aristocratică a fascismului, care în aplicarea sa la masse culminează cu estetizarea marinettiană a războiului, și estetica revoluționară a reproductibilității — notează, în prefața la *Opera de artă*, Cesare Cases — „putea, eventual, să aibă o adevărată viabilitate în timpul fascismului, dar nu captează problemele de fond, și nu-i greu de văzut că e vorba, în esență, de o opoziție înăuntrul problematicii avangardei. «Politizarea artei» propusă la sfîrșitul apostilei pentru a combate «estetizarea politicii», proprie fascismului, nu e desigur «realismul socialist», ci trimite mai curînd, pe lîngă filmele lui Eisenstein, la teatrul didactic al lui Brecht sau la faimoasele serbări de întîi mai cu lozincile lui Maiakovski și cu ștraifurile și punerile în scenă ale lui Malevici și Meyerhold. În sfîrșit, Brecht împotriva lui Marinetti. Nimic de obiectat, dimpotrivă, Benjamin definește astfel un aspect extrem de important al culturii dintre cele două războaie, și anume gruparea avangardei în două curente politicește opuse. Dar e limpede că faptul acesta nu epuizează nici cele două grupări culturale — care se formează și în afara avangardei —, și nici nu dă socoteală în mod satisfăcător de rațiunile sciziunii unei mișcări care înainte (dar și după aceea) se recunoaște larg unitară".

Chiar și cu aceste limite eseul despre *Opera de artă* — adaugă Cases — rămîne remarcabil prin faptul de a fi insistat asupra a două teme ce aveau să dobîndească un relief din ce în ce mai mare: „importanța tehnicii și, în consecință momentul receptării, pe care Benjamin îl consideră constitutiv pentru existența operei de artă înseși, și stabilirea, îndeosebi prin acutele analize ale tehnicii cinematografice, a unei noi «apercepții a lumii» proprie epocii masselor. Discuțiile, astăzi la modă, asupra «epocii optice» sau «vizuale» și altele asemănătoare, își găsesc aici un precursor care adeseori a expus aceste lucruri în mod definitiv și la care se cuvine să ne referim în vederea oricărei regîndiri a unor asemenea probleme, din orice parte am vrea să le înfruntăm". În acest sens, nu trebuie uitate nici aporturile anterioare ale teoreticienilor cinematografici precum acelea, de exemplu, ale lui Balázs.

nul filmului, să vadă în el forma tipică a momentului actual, „chiar dacă nu și cea mai valabilă pe plan estetic".

Dublul mimesis

Contribuția adusă de Lukács György la elaborarea teoretică a problemelor artistice ale filmului și criticii cinematografice este considerabilă și relevantă, mai mult decît ar putea să pară la prima vedere. Nu numai prin ceea ce Lukács a scris nemijlocit pe această temă, ci, mai ales, prin reflexele și implicațiile cuprinse în vasta sa operă. Lui Lukács i s-a reproșat, adeseori, că neglijează arta filmului. În ultima sa carte, însă, *Aesthetik*, (Estetică), editată de Luchterhand, un întreg capitol de șaizeci de pagini — cel de-al XIV-lea — e dedicat acestei materii. Pentru prima oară, un filosof oferă un spațiu atît de amplu și atîta atenție acestei arte în contextul unei tratări organice a esteticii. La drept vorbind, au mai fost două alte ocazii în care autorul a atins problema. În 1958, în „Cinema Nuovo", răspunzînd unui fost elev al său, și chiar în îndepărtatul 1913, într-un scurt eseu inclus în *Scritti di sociologia della letteratura* (Scrieri de sociologie a literaturii)[15].

E în continuare greu să ne eliberăm de confuzia conceptelor: în zilele noastre — scrie Lukács în 1913 — s-a născut un lucru nou și frumos, dar în loc să-l sesizăm în modul său particular de a fi, facem totul pentru a-l înțelege cu ajutorul unor categorii vechi și inadecvate, văduvindu-l astfel de semnificația și valoarea sa autentică. Încă de pe atunci, cinematograful nu era înțeles de filosoful ungur ca un instrument folositor de învățare intuitivă sau ca un nou factor, mai ieftin, de concurență cu teatrul. Împotriva unei opinii larg răspîndite, Lukács respingea aprecierea mijlocului de comunicare abia născut, sub profil pedago-

---

[15] Milano, Sugar, 1964.

gic sau sub unul economic. „Foarte puţini sînt cei care gîndesc că definirea şi evaluarea unei noi forme a Frumosului, cum e cinematograful, sînt apanajul esteticii".

Lukács subliniază imediat că natura cinematografului e diferită, ba chiar opusă, celei a teatrului. Celui dintîi îi lipseşte „prezenţa de fapt" a omului, acea putere ce îi îngăduie actorului viu, nu „fotografiat", să ajungă direct la un public la fel de viu. Caracteristica esenţială a filmului — limita, nu deficienţa sa — este lipsa acestui „prezent", a contactului nemijlocit dintre interpret şi spectator. În cinematograf, avem o realitate riguros „naturalistă": energia operantă în univers primeşte pentru prima dată, aici, o formă de artă. Gîlgîitul apei, vîntul suflînd printre copaci, liniştea amurgului şi mînia furtunii devin artistice prin însuşi faptul de a fi întîmplări naturale. Numai în cinematograf, de pildă, automobilul „a devenit poetic": ca în romantica tensiune a unei urmăriri la volanul maşinilor viitoare. Prin noul mijloc se poate realiza tot ceea ce romantismul a cerut, zadarnic, teatrului: cea mai largă şi neînfrînată dinamicitate a formelor, însufleţirea completă şi vitalizarea fundalului, ale naturii, ale „interioarelor", ale plantelor şi animalelor. Totodată, cuceririle tehnicii moderne oferă filmului posibilităţi „fantastice", îi permit să atingă un mişcător efect de poezie. Ia naştere, o dată cu cinematograful, o lume inedită, omogenă şi armonioasă, unitară şi schimbătoare, căreia îi corespund, în lumile poeziei şi vieţii, basmul şi visul.

Pe de o parte, aşadar, Lumière, forfota cotidiană a pieţelor sau a străzilor, într-o gară la sosirea trenului. Pe de altă parte, şi în acelaşi timp, Méliès. Lukács face probabil aluzie la acesta din urmă, la basmele şi la gustul său pentru fantezie, atunci cînd scrie că anumite imagini cinematografice, obţinute prin răsucirea peliculei şi prin alte trucuri de acelaşi fel, ne parvin dintr-o lume asemănătoare cu aceea a lui Hoffmann sau Poe, a lui Arnim sau Barbey d'Aurevilly. În acelaşi timp, el tri-

mite la Lumière, la documentarele acestuia, acolo unde afirmă că cinematograful reprezintă acțiunile ca atare, nu și scopul, semnificația lor intimă.

În 1913, cinematograful se află încă la începuturi. Apăruseră doar cîteva nume care abia mai tîrziu aveau să se impună: cele ale danezilor Christensen și Gad, al rusului Protazanov, ale americanilor Ince și Griffith, ale suedezilor Stiller și Sjöström. Rezultatele obținute pînă atunci, ne atrage atenția Lukács, răsăriseră spontan și deseori involuntar, din însuși spiritul tehnicii cinematografice. Un Arnim sau un Poe al epocii ar fi putut găsi în film un instrument gata de a fi folosit și congenial; dar un poet capabil să interpreteze acele imagini, și să le ordoneze, să le „preschimbe caracterul fantastic", încă pur tehnic și accidental, în semnificație metafizică și în puritate de stil, un asemenea poet nu se ivise încă. Încă nu se născuse Charlot. În polemică directă cu cei care văd în cinematograf o „distracție de iloți", Lukács afirma că de bună seamă acesta, prin însăși esența sa, are caracterul recreativ al amuzamentului mai subtil și rafinat sau mai grosolan și primitiv, că în film distracția poate să-și găsească o formă lăuntric adecvată și realmente artistică.

Aceste „reflecții pentru o estetică a cinematografului" păstrează pînă în ziua de azi o considerabilă valoare istorică. Ele demonstrează cum, încă din 1913, cînd intelectualii erau, în genere, contrari ideii de a considera filmul ca pe o nouă formă a Frumosului, Lukács i-a sesizat natura artistică, precedat de declarațiile unui Gorki, care datează din 1896. Prezența „fotografiată" a actorului, funcția dialogului, ritmul, adică posibilitatea de a-l schimba fără întrerupere în aceeași scenă sau secvență, faptul că protagonistul și mediul sînt omogeni, nu realitate directă, ci „oglindire", iată în ce constă caracteristica filmului, mult mai apropiat de epică, decît de dramă. Așa scrie Lukács în 1958.

În această a doua intervenţie, cu caracter privat şi de notiţă[16], neredactată spre publicare, el subliniază că, dacă cinematograful e înrudit cu vreun gen literar, acesta e mai curînd nuvela decît romanul. Spre deosebire de roman, filmul şi nuvela nu cunosc nevoia de a reprezenta „totalitatea obiectelor", a relaţiilor umane şi a comportamentelor. Vorbind de ritm, filosoful ungur nu se referă la acele povestiri moderne în care „tăietura" are loc sub influenţa filmului, ci la clasicii ca Tolstoi, care de multe ori descrie „amănunţit" părţi ale unei scene pentru a le rezuma într-un singur rînd şi pentru a da, apoi, amănuntelor o cadenţă diferită. E vorba, prin urmare, nu de o influenţă a cinematografului asupra prozei narative, ci de un profund paralelism, care întăreşte înrudirea. Filmul bun e caracterizat de o anumită unitate de atmosferă, de împlinirea tonului artistic, care corespunde tonului povestirii literare. Dar în timp ce în literatură există prezenţa directă a autorului, în cinematograf — afirmă Lukács — lucrul acesta e cu neputinţă. De fapt, în ceea ce priveşte cinematograful, ne lovim de problema depăşirii naturalismului: regizorului fiindu-i negată putinţa de a explica „de ce"-ul lucrurilor, cauzalitatea lor; el trebuie să se limiteze la descrierea unor simple întîmplări, a acţiunilor ca atare, a unei realităţi riguros naturale. Acelaşi Lukács nu exclude, totuşi, că şi în film se poate atinge un nivel artistic mai înalt, analog celui din povestirea literară, cu condiţia să nu fie pur şi simplu tehnica aceea care călăuzeşte construcţia operei, aşa cum se întîmplă adeseori. Pe de altă parte, el supraevaluează filme ca *Moulin Rouge* al lui Huston despre Toulouse-Lautrec, pe care îl aşază, în fond, pe acelaşi plan cu *Henric V* al lui Olivier, ca demonstraţie a posibilităţii cinematografului de a atinge un nivel artistic mai înalt, egal cu acela al povestirii literare. Păcat că Lukács cunoaşte foarte puţin din

---

[16] György Lukács şi István Mészáros, *Sui problemi estetici del cinematografo* (Despre problemele estetice ale cinematografului) în „Cinema Nuovo", nr. 135, sept.-oct. 1958.

producţia de filme, că, aşa cum el însuşi admite cu sinceritate, este un prea leneş frecventator de săli cinematografice, sau, mai bine zis, că nu a văzut filme fundamentale, în afară de *Potiomkin* şi de cîteva opere ale lui Chaplin, de altfel privite cu admiraţie. Ni se pare că *Luminile rampei* aparţine „formelor mari“: şi anume, că e un roman, nu o nuvelă. Dacă Lukács ar fi avut un contact mai puţin ocazional cu filmele şi ceva mai apropiat de acela, atît de amplu, şi revelant, cu textele literare şi filosofice, un asemenea contact i-ar fi oferit dovezi că şi cinematograful, prin cîteva din succesele sale, atinge realismul critic, împlinirea pe planul artei. În aceste succese este evidentă prezenţa autorului, care izbuteşte să depăşească obstacolele naturalismului, proprii zdrobitoarei majorităţi a producţiei cinematografice.

În mai multe rînduri, Lukács a avut ocazia să sublinieze că rareori i se întîmpla să vadă cîte un film, că nu era un spectator specializat. Celor care, în 1959, îi reproşau că a neglijat cinematograful în activitatea sa de critic, filosof şi istoric al culturii, le răspundea că pînă şi pentru un autor enciclopedic — şi Lukács a fost, în mod cert, enciclopedic — cantitatea subiectelor pe care nu a putut să le trateze o depăşeşte întotdeauna pe aceea a subiectelor tratate; şi că, oricum, faptul de a nu se fi ocupat de noul mijloc de expresie nu însemna cîtuşi de puţin, din partea lui, că îi subaprecia importanţa: faptul că nu publicase pînă atunci nici un eseu despre muzică sau despre pictură nu voia să însemne că îi dispreţuia pe Beethoven şi pe Rembrandt.

În realitate, după cum s-a văzut, Lukács scrisese şi avea să scrie despre cinema înainte şi după acest reproş. Şi nu mărginindu-se la două-trei păginuţe ocazionale. A fost chiar el, şi printre cei dintîi, cu eseul din 1913, cel care s-a interesat de problemele filmului, într-o vreme cînd intelectualii, cu foarte rare excepţii, dispreţuiau noul mijloc ce îşi căuta încă o „specificitate“, un limbaj. Erau anii în care tînărul Lukács, scufundat în fi-

losofia idealistă, a avut pentru prima dată ideea unei estetici sistematice. Realizîndu-și după mulți ani „visul de tinerețe", dar cu o orientare filosofică total „diferită", cu „conținuturi cu totul noi, cu metode radical opuse" (cele ale materialismului dialectic și istoric), nu-și uită primul interes manifestat față de cinema, și inserează această nouă artă în *Estetică*, dedicîndu-i o secțiune analizează cîteva dintre problemele ei de principiu[17].

Inserarea în propria sa estetică înseamnă, înainte de toate, calarea cinematografului în teoria „reflectării", a oglindirii, care, problemă străveche, a dobîndit pentru Lukács un sens precis abia prin marxism. Se știe că „reflectarea" nu este înțeleasă de către Lukács ca simplu mimesis, ca imitație a realității; iar aceasta din urmă, la rîndul ei, nu e înțeleasă ca „natură", ca întîmplări cotidiene, ale vieții de toate zilele, ci ca realitate socială supusă unei continue deveniri și schimbări, ca istorie. Întrucît neîntrerupta transformare istorico-socială aparține esenței realității, în reflectarea artistică — afirmă Lukács — ea nu poate fi neglijată: ba chiar ajunge să devină problema centrală a reproducerii corecte. Dacă, de fapt, considerăm mutația istorică a conținutului drept bază a transformării artei în formă, în stil, în compoziție etc., e limpede — adaugă filosoful — că în centrul creației artistice trebuie să se afle tocmai acest moment al transformării, al nașterii noului, al morții vechiului, al cauzelor și al consecințelor mutațiilor structurale ale societății în raporturile reciproce dintre oameni. Concepția realității de redat în artă ca simplă secțiune, mai mult ori mai puțin întîmplătoare, coboară caracterul dialectic al „reflectării" la nivelul unei simple imitații, al unei copii fotografice. Cum poate cinematograful să se emancipeze, ca fapt estetic al realității cotidiene, de simpla reproducere a obiectelor, cum poate deosebi esențialul de neesențial, esența de aparență? Tehnica cinematografului — pe cît de

---

[17] Torino, Einaudi, 1970.

importantă, pe atît de răstălmăcită — apropie obiectul reprezentat de vizibilitatea normală a vieții cotidiene, de exterioritate, de suprafața fenomenelor, de aparență tocmai, nu de esență. Aceasta nu conține, firește, nimic estetic, este o pură reproducere a realității date imediat, exterioară, în cel mai bun dintre cazuri — o dare de seamă asupra ei. De aici, acuzațiile aduse mai demult, dar și astăzi, cinematografului, de naturalism plat, de mașină de „tipărit viața", de reproducere pasivă și mecanică.

Totuși, cinematograful poate atinge și o „conversiune în estetic", care nu se ivește pur și simplu de la sine, din posibilitățile tehnice, ci trebuie să fie creată în mod conștient, urmînd „comanda socială" adeseori neexprimată: numai așa se formează „mijlocul omogen", adică limbajul artistic al cinematografului. Modificarea calitativă se produce trecînd de la primul stadiu — al cărui caracter, așa cum am văzut, nu e estetic, ci simplă imitare, obținută printr-o tehnică în sens științific și practic - industrial — la stadiul al doilea, care permite respectiva comandă socială: transformarea oamenilor din viața cotidiană în oamenii integral angajați din viața socială; configurarea progresivă și dezvoltarea tot mai intensă a individualității lor; realizarea relațiilor complexe care, în diferitele arte, deci și în cinematograf, fac necesar modul de reprezentare tinzînd spre coincidența dintre esență și aparență. „În reflectarea estetică a realității, tocmai această nouă relație devine momentul dominant". Baza fotografică a cinematografului comportă, fără îndoială, pericolul unui naturalism pur; prin caracterul său imediat, naturalismul e mai ales o dare de seamă vizuală exactă asupra unei felii de viață: o combinație — un montaj — de fragmente din realitate reproduse cu exactitate. Totuși, insistă Lukács, stă în puterea cinematografului de a se desprinde de nivelul vieții cotidiene, de a se înălța deasupra acestui nivel, dacă, în reprezentare, productivitatea estetică folosește, de exemplu, montajul nu ca

mijloc de expresie strict tehnică, ci ridicîndu-l, pe plan estetico-ideologic, la rang de principiu organizator. Numai și numai o reelaborare a diferitelor filmări și a succesiunii lor în sensul acesta poate să ridice cinematograful de la starea de percepție a realității cotidiene la înălțimile artei. Elaborarea estetică a fragmentelor fotografice și legarea lor pot să constituie, în cel mai bun caz, de dorit, o intervenție radicală, realistă, cu totul orientată spre esență: înțelegerea cu adevărat creatoare a unui aspect efectiv nou al realității, transformarea sa într-un sens artistic autentic. Pentru Lukács, avem așadar în cinematograf un caz particular de „dublă reflectare" ce separă modalitatea de mimesis a acestei arte de celelalte manifestări ale „dublului mimesis" (muzică și arhitectură). Tehnica cinematografului năzuiește, inițial, la reflectarea unei anumite realități: produsul său e întotdeauna o reproducere a realității, nu e niciodată realitatea însăși. Tocmai pentru că cinematograful nu este, de exemplu, o simplă fotocopie a unei drame, ci o reprezentare particulară a realității, un dublu mimesis care apare aici (reflectarea realității reflectată de autor) nu este un test optic — cum susține, în schimb, Benjamin — ci un nou mod de a forma și fixa mimetic momentele adecvate redării concrete și optime a conținutului filmic concret.

Scoțînd în relief raportul cu tehnica — atît de important și atît de frecvent răstălmăcit după Lukács, așa cum am văzut — filosoful ungur îl amintește pe Benjamin „care, printre cei dintîi, a pus această problemă" în eseul *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*. Lukács recunoaște că eseistul german oferă o întreagă serie de observații fine și de considerații acute, care adeseori umbresc, totuși, problemele din cauza poziției romantico-anticapitaliste, referindu-se înainte de orice la dispariția „aurei", a unicității operelor de artă ca urmare a reproductibilității lor. „Aici, într-o polemică, sub multe aspecte justificată, împotriva tendințelor antiartistice ale capitalis-

mului, Benjamin ajunge să deformeze problema; acuaforte și litografia nu sînt doar mijloace de reproducere, ci baze ale unei creații artistice independente; gravurile lui Rembrandt, litografiile lui Daumier posedă aura unicității lor și o iradiază independent de numărul exemplarelor în care au fost multiplicate". Această „falsă poziție" are pentru Lukács, firește, consecințe deformante și în cazul cinematografului. Prestația oricărui actor cinematografic autentic trebuie să aibă un caracter diferit față de teatru, susține el: deoarece actorul — și în fonofilm — nu se poate sprijini pe continuitatea dialogului esteticește primar, își creează o expresivitate vizuală înainte necunoscută, a cărei incisivitate poate fi desigur intensificată de tipul filmării, de cadru, de montaj etc., dar care țintește a priori la stilizarea perfecționată de „aparatură".

Benjamin, adaugă Lukács, are de bună seamă dreptate cînd observă lipsa acelui contact dintre actor și public, care e un factor esențial al efectelor teatrale; dar justa negare ce derivă din aceasta nu neagă „aura" unicității, contrar celor susținute de Benjamin, ci creează un raport cu totul nou cu publicul. „De fapt, actorul cinematografic nu e o realitate prezentă, imediat umană, ca actorul din teatru, unde sînt posibile contacte umane directe între persoane reale din sală și de pe scenă: el este o figură mimetică, reproducerea artistică a unei persoane care acționează. Dar omul e așa și în pictură și sculptură, iar lipsa contactului personal, cînd e vorba de artă autentică, nu înseamnă nici o clipă absența evocării artistice". Evident, Lukács consideră, opera de artă, în ceea ce privește „aura", în raport cu imanența creatoare a operei înseși, și în acest sens „aura" coincide cu „evocarea estetică"; Benjamin, dimpotrivă, pune pierderea „aurei" în legătură nu cu actul creator, ci cu actul „folosinței", al „consumării",

prin care în multiplicarea „cantității" se deteriorează și se pierde însăși calitatea („*aura*")[18].

Dacă, aidoma celorlalte arte, cinematograful e înțeles ca „reflectare" dialectic-istorică în sensul amintit, și funcția sa nu poate să nu fie aceea de a contribui la cunoașterea propriu-zisă a realității în procesul constituirii, la statornicirea a ceea ce moare și a ceea ce se naște, a contradicțiilor existente în diferitele fenomene; de aceea, nu poate să nu contribuie la „eliberarea" omului de orice formă de iraționalism. Totuși, nu trebuie să uităm, adaugă Lukács, că aceleași mijloace tehnice care pot înălța mărunta credibilitate de tip cotidian a cinematografului la treapta evocării estetic autentice sînt capabile și să transforme adevărul fo-

---

[18] À propos de observațiile lui Lukács în legătură cu Benjamin din *Opera de artă*, Cesare Cases observă: „E semnificativ pentru această ambiguitate" — atenția acordată în *Opera de artă* apariției noilor tehnici și caracterului lor de masă, considerate un proces nu doar inevitabil, ci larg pozitiv, și insistența lui Benjamin, în altă parte, asupra aspectelor negative ale procesului însuși — „faptul că în impresiile de cititori desigur atenți, o tendință e luată drept alta. Astfel, Lukács vorbește, relativ la *Opera de artă*, de o serie de observații fine și de considerații acute » ale lui Benjamin, «care, însă, întunecă adeseori problemele din cauza poziției sale romantico-anticapitalistă », îndeosebi prin «ideea dispariției 'aurei', a unicității operelor de artă ca urmare a reproductibilității lor tehnice », idee pe care Lukács o atribuie «polemicii de multe ori legitime împotriva tendințelor capitalismului ostile artei »". În realitate, aici, Lukács — observă Cases — suprapune aici propriile sale categorii celor lui Benjamin: „numai pentru el, nu și pentru Benjamin din *Opera de artă*, teoria dispariției aurei comportă o «polemică împotriva tendințelor capitalismului ostile artei »; pentru Benjamin aceasta e înainte de toate o caracteristică a «epocii maselor » și dacă cineva și-o însușește, acela e proletariatul. Totuși, această suprapunere este, dacă nu justificată, limpezită de *celălalt* Benjamin, pe care Lukács îl avea în vedere și care e mai ușor de subordonat categoriei lukácsiene a «anticapitalismului romantic ». În *Opera de artă* există în schimb — continuă Cases — „substanțiala nediferențiere dintre antiindividualismul noii faze neliberale și monopoliste a capitalismului și antiindividualismul comunist ce se întîlnește și la Brecht, în ultimii ani '20 sau, mai bine-zis, constatarea unui fenomen de pe urma căruia atît capitalismul, cît și comunismul puteau să tragă foloase, dar care ar fi fost, prin natură, mai potrivit celui de-al doilea decît celui dintîi".

tografiat într-un fals direct, într-o minciună. E ceea ce se întîmplă adeseori. „Analiza faptului că un gen artistic predestinat să devină o tipică artă populară cade aproape tot timpul în plăcutul elementar sau chiar în prostul gust şi în manipulare" — conchide Lukács — „este, prin urmare, o problemă a materialismului istoric".

Sub semnul filmului

Dacă se caută imaginea oraşului ca proiect de existenţă colectivă în planurile şi teoriile urbaniştilor oraşului ca spaţiu existenţial, ambianţă, context ecologic, drept este să căutăm această imagine în cinematograf: de fapt, nu numai că oraşul e mărturie şi document al condiţiei psihologice contemporane, ci îi este şi un element constitutiv, deoarece concurează puternic la determinarea intuiţiilor spaţio-temporale ale omului din timpul nostru şi, îndeosebi, stabileşte în oraş spaţiul concret al existenţei individuale şi colective[19].

În viaţa reală, orice experienţă sau serie de experienţe se prezintă observatorului într-o secvenţă neîntreruptă de spaţiu şi timp. În cinematograf, lucrurile se petrec altfel. Perioada de *timp* filmată poate fi întreruptă în orice clipă. Poate fi urmată de o scenă care se desfăşoară într-un timp cu totul diferit. În acelaşi fel poate fi întreruptă şi continuitatea *spaţiului*: cu o clipă mai înainte mă aflam la o distanţă de o sută—două de metri de o casă şi, dintr-odată, mă aflu foarte aproape de ea; în urmă cu cîteva secunde eram la Sidney şi iată-mă pe

[19] Această intervenţie a fost scrisă cu ocazia întîlnirii internaţionale a artiştilor, criticilor şi cercetătorilor de artă pe tema „Spaţiu vizual al oraşului: urbanistică şi cinematograf". Ţinută la Rimini şi Urbino de la 9 la 13 septembrie 1967, îşi propunea să „confrunte două imagini: cea rezultată din proiectul urbaniştilor şi tinzînd la definirea unor noi structuri pentru viaţa socială într-o civilizaţie industrială, şi cea care rezultă din realitatea psihologică a omului modern, şi anume din experienţa sa cotidiană, din aspiraţiile şi inhibiţiile sale, din memoria şi inconştientul său".

neaşteptate la Boston: ajunge să lipesc între ele două bucăţi de peliculă. De la asemenea simple premise, Rudolf Arnheim trece la încheiere: diferit, în această privinţă, de realitate, cinematograful permite salturi în timp şi în spaţiu. Montajul constă în a aşeza împreună cadrele unor situaţii filmate în momente şi locuri diferite. În montaj, artistul cinematografului are un instrument *formativ* de prim ordin, care-l ajută să accentueze, dîndu-i o mai amplă semnificaţie, realitatea pe care o reprezintă. Din continuitatea de timp a unei scene preia numai părţile care-l interesează, iar din totalitatea spaţială a obiectelor şi evenimentelor, numai ceea ce e *important*. Accentuează unele amănunte, pe altele le suprimă cu totul. Prin montaj, pot fi unite cadre a căror legătură nu e obiectivă, ci conceptuală sau poetică[20].

Din intenţionata dirijare a aparatului de luat vederi din partea regizorului şi din fuziunea diferitelor bucăţi filmate rezultă — susţine, în una dintre primele sale scrieri teoretice, Vsevolod Pudovkin — noul *timp cinematografic*. Aşadar, nu *timpul real*, necesar desfăşurării acţiunii reale (mai bine zis, empirice), ci un nou timp, *ideal*, rezultînd din rapiditatea observaţiei şi din cantitatea sau durata diferitelor elemente alese pentru reproducerea cinematografică a acţiunii înseşi. Acţiunile reale nu se desfăşoară doar în timp, ci şi în spaţiu. Aşa cum timpul cinematografic se deosebeşte de cel real, fiind condiţionat numai de mai marea sau mai mica lungime a bucăţilor de peliculă tăiate şi lipite, tot aşa spaţiul cinematografic depinde de ceea ce e lucrarea fundamentală a filmului: montajul. Lipind la rîndul său bucăţi de peliculă de o lungime fixată de el, regizorul creează timpul şi spaţiul ideale, proprii cinematografului. În virtutea posibilităţii de a elimina conexiuni, treceri şi momente de prisos pentru întreaga muncă cinematografică, rezultatul e un tablou fantastic oferit de elementele reale captate de „*cameră*".

---

20 Rudolf Arnheim, *Film come arte* (Filmul ca artă), Milano, Il Saggiatore, 1960.

Montajul creează un spațiu, cinematografic, inexistent în realitate. Clădiri aflate la mii de kilometri una de cealaltă sînt adunate laolaltă într-un spațiu ideal. Pe bucățile de peliculă sînt impresionate diferite bucăți de realitate; iar regizorul, scurtîndu-le sau lungindu-le după plac și combinîndu-le potrivit unei ordini dependente numai de voința sa artistică, își creează astfel propriul spațiu și timp. Filmînd o scenă, modifică poziția aparatului de luat vederi, apropiind-o sau îndepărtînd-o de actor (sau de obiect), după cum intenționează să concentreze interesul spectatorului asupra acțiunii de ansamblu sau asupra unui singur personaj (sau obiect). În felul acesta, regizorul domină și guvernează structura spațială a scenei. Filmul are, înainte de orice, facultatea de a acționa direct prin intermediul imaginilor vizuale. Mișcarea sa liberă în timp poate folosi și desfășura în deplină măsură formele ritmului descoperite de muzică și de poezie; de asemenea, poate portretiza complexitatea lumii, poate reda cu limpezime și profunzime nexul dintre fenomenele reale, deplasîndu-se rapid în spațiu și timp. Cinematograful poate să sesizeze cu precizie partea și întregul[21].

Nu e întîmplător faptul că istorici sociali ai artei și literaturii, ca Arnold Hauser, au așezat literatura și arta modernă „sub semnul filmului". Astăzi, se dă conceptului bergsonian al timpului o interpretare nouă, care constituie deopotrivă o rafinare și o deviere: acum se insistă mai ales asupra simultaneității conținuturilor conștiinței, asupra imanenței trecutului în prezent, pentru individ ca și pentru omenire, asupra constantei confluențe a diferitelor timpuri, asupra relativității spațiului și timpului. În această nouă concepție a timpului concurează, se poate spune, toate firele tramei ce dă substanță artei moderne și, printre acestea, îndeosebi, tehnica montajului

---

[21] Vsevolod Pudovkin, *La settima arte* (A șaptea artă), Roma, Editori Riuniti, 1961.

şi mixarea spaţiului şi timpului în film. De fapt, noul concept de timp, a cărui trăsătură fundamentală e simultaneitatea şi a cărui esenţă stă în spaţializarea timpului, nu se exprimă în nici o altă formă cu atîta eficacitate ca în această artă foarte recentă, de-o vîrstă cu concepţia bergsoniană. Consonanţa dintre mijloacele tehnice ale filmului şi caracteristicile noului concept de timp e atît de perfectă, încît ne vedem îndemnaţi să gîndim modurile temporale ale artei moderne ca născute din spiritul formei cinematografice şi să vedem în film forma de artă tipică pentru actualul moment istoric, chiar dacă nu e şi cea mai viabilă pentru Hauser, cel puţin pînă în 1951, pe plan estetic (Hauser se referă la practică, la rezultate dobîndite de cinematograf, nu la posibilităţile sale: de altfel, el respinge, pe bună dreptate, o ierarhie a artelor: subliniez aceasta ca răspuns domnului deputat Luigi Preti, care, la Rimini, interpretîndu-l greşit pe Hauser, ca şi pe mine, mi-a reproşat că socotesc cinematograful drept o *„artă minoră“*). Filmul se deosebeşte de celelalte arte în mod esenţial deoarece, în viziunea sa asupra lumii, spaţiul şi timpul se confundă: primul asumînd un caracter aproape temporal, cel de-al doilea, un caracter într-o anumită măsură spaţial. În film — spre deosebire de arta figurativă, de compoziţia literară — caracterul şi funcţia pe care le prezintă spaţiul şi timpul se schimbă radical: spaţiul îşi pierde caracterul static, inerta sa pasivitate, pentru a deveni dinamic: se naşte, ca să spunem aşa, sub ochii noştri. E fluid, nelimitat, deschis, un element care-şi are propria istorie şi propriile momente, etapele şi stadiile sale irepetabile. Spaţiul fizic omogen asumă astfel caracteristici ale timpului istoric alcătuit din elemente eterogene. Diferitele faze ale mişcării nu mai sînt, de fapt, de acelaşi fel, şi nici diferitele porţiuni ale spaţiului nu au o aceeaşi valoare; anumite poziţii dobîndesc în felul acesta o calificare deosebită: unele prind să aibă o anumită prioritate în desfăşurarea experienţei spaţiale, altele reprezintă momentul

culminant al aceleaşi experienţe. *Prim planul*, de exemplu, nu respectă doar criterii spaţiale, ci reprezintă un stadiu de atins şi de depăşit în cursul filmului: în film, timpul îşi pierde neîntrerupta continuitate şi direcţia ireversibilă. Poate fi oprit în prim plan, poate fi întors în viziuni retrospective, recuperat în imaginile memoriei, se poate sări peste el în viziunile viitorului. Fapte paralele, simultane, pot fi înfăţişate unul după celălalt, după cum pot apărea ca simultane fapte îndepărtate în timp, prin intermediul dublei expuneri sau al montajului alternat; ceea ce e înainte poate să apară după şi invers.

În concepera timpului, filmul e cu totul subiectiv şi răspicat eterodox faţă de realitatea empirică. În film nu variază doar timpul întîmplărilor, viteza evenimentelor ce se succed, ci adeseori însuşi criteriul de măsurare, prin folosirea acceleratorului sau a încetinitorului, prin diversitatea lungimii tăieturii sau a numărului de prim planuri. În această discontinuitate temporală, desfăşurarea de-a îndărătelea a povestirii se combină, în deplină libertate, fără nici o legătură cronologică, cu înaintarea, şi prin aceste repetate răsturnări ale *continuum*-ului temporal se intensifică la maximum mobilitatea esenţială a experienţei cinematografice. Filmul ne oferă o veritabilă spaţializare a timpului. Percepţia simultaneităţii unor evenimente deosebite, separate în spaţiu, îl transportă pe spectator într-un ambitus care pretinde să aibă şi caracteristicile spaţiului, şi ale timpului. Acolo unde lucrurile sînt deopotrivă apropiate şi îndepărtate — apropiate în timp şi îndepărtate în spaţiu — se realizează acel raport spaţio-temporal, acea bidimensionalitate a timpului care constituie *medium*-ul specific al filmului şi principiul fundamental al reprezentării sale.

Fascinaţia simultaneităţii, descoperirea faptului că, pe de o parte, unul şi acelaşi om, în una şi aceeaşi clipă, trăieşte experienţe diferite, independente şi de neconceput, şi, pe de altă parte, diferiţi oameni în locuri diferite trăiesc adeseori

aceeaşi experienţă, că în diferite puncte ale pămîntului, cu totul izolate între ele, are loc în același timp același lucru, acest universalism pe care tehnica modernă l-a dezvăluit omului — conchide Hauser — este, poate, adevărata origine a noii concepţii despre timp şi a tehnicii intermitente şi discontinue prin care arta modernă descrie viaţa: caracterul rapsodic al noului roman, care-l deosebeşte atît de net de cel tradiţional, reprezintă şi trăsătura sa cea mai cinematografică (Proust, Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf etc.). Concepţia bergsoniană a timpului, caracteristică filmului, se regăseşte, chiar dacă nu la fel de evident, în toate genurile şi în toate curentele artei de azi[22].

Sociologul canadian Marshall McLuhan, studiind influenţa cinematografului asupra literaturii şi a artei moderne, oferă un exemplu „extrem de convingător". Nu există, poate, în romanul modern o tehnică mai reputată decît aceea a „fluxului conştiinţei" sau a „monologului interior". În opera lui Proust, Joyce, Eliot, această formă de succesiune permite cititorului să se identifice într-o măsură extraordinară cu personaje foarte diferite. La „fluxul conştiinţei" se ajunge transferînd tehnica cinematografică în pagina tipărită din care, în fond, ea însăşi a derivat; de fapt, tehnologia gutenbergliană e practic indispensabilă oricărui proces industrial sau cinematografic. În 1911, aminteşte McLuhan, Henri Bergson a atras atenţia prin *Evoluţia creatoare*, în care asocia procesele mentale cu forma cinematografică. Chiar în momentul celei mai avansate mecanizări concretizate în fabrică, în ziar şi în cinematograf, s-a părut că oamenii găsesc în „fluxul conştiinţei", sau „cinematograful interior", un nou acces la lumea spontaneităţii, a viselor şi a experienţelor personale nerepetabile. La originea acestui fenomen stă, poate, Dickens: de bună seamă, el a făcut, în *David Copperfield*, o mare descoperire tehnică — observă McLuhan — deoarece tocmai

---

22 Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte* (Istoria socială a artei), Torino, Einuadi, 1965.

aici lumea se desfăşoară realist, pentru prima oară, *văzută cu ochii unui băiat, care îşi asumă funcţia aparatului de luat vederi*. (În acest caz, literatura ar fi anticipat descoperirea unui mod de expresie — unghiul „*subiectiv*" — care va deveni, mai tîrziu, propriu cinematografului). Aceasta e, probabil, forma originară a monologului interior, înainte de a fi adoptată de Proust, Joyce, Eliot. Ea dovedeşte că îmbunătăţirea experienţei umane poate surveni pe neaşteptate, prin încrucişarea şi acţiunea reciprocă a mediilor[23].

Eisenstein nu numai că a conturat în chipul cel mai complet monologul interior în cinematograf în raport cu literatura (de notat întîlnirile sale cu Joyce şi apărarea pe care a luat-o scriitorului în URSS), ci a oferit şi reflecţia cea mai aprofundată şi articulată asupra montajului în contextul materialismului istoric. Plecînd de la acesta din urmă, Eisenstein defineşte înainte de toate montajul ca pe un conflict: de direcţii grafice — linii: statice şi dinamice; conflict de planuri, de volume, de masse — volume pline de variate intensităţi de lumină; conflict de profunzime; de prim planuri şi de planuri lungi; de fragmente cu direcţii grafic diferite (fragmente ce se rezolvă în volume, cu fragmente ce se rezolvă în suprafeţe); de fragmente întunecate şi fragmente luminoase; conflict între un obiect şi dimensiunile sale, între un eveniment şi durata sa. Acestor şi altor conflicte dinăuntrul cadrului, le adaugă conflictele dintre diferitele cadre. Eisenstein se opune astfel concepţiei altor teoreticieni, începînd cu Pudovkin, după care montajul ar fi o corelare de fragmente, iar nu o *ciocnire* din care *ia naştere* un concept: corelarea nu e decît un posibil caz *special*. Griffith şi aproape întreg cinematograful american — exemplifică Eisenstein — rămîn pe un plan de reprezentare şi obiectivitate, fără să încerce vreodată să modeleze semnificaţia şi imaginea

---

23 Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (Instrumentele comunicării), Milano, Il Saggiatore, 1967.

prin juxtapunerea cadrelor: nu trec din sfera acțiunii în aceea a semnificației. Montajul nu e înțeles de către Eisenstein doar ca mijloc pentru a produce anumite efecte (*suspence* etc.), ci mai cu seamă pentru a vorbi, pentru a comunica idei, pentru a le comunica printr-un limbaj cinematografic special, printr-o formă specială de *discurs* filmic, precum folosirea lui *pars pro toto*, a particularului în care se citește întregul. În cinematograf, mai mult decît în alte arte, particularul se materializează în funcție de general[24].

Cinematograful a căutat să clarifice natura mijloacelor sale de expresie. În această tentativă, în această cercetare și analiză, nu s-a închis între zidurile citadelei sale, ci a găsit și oferit puncte de legătură, creînd o interacțiune cu celelalte arte (Eisenstein însuși nu susține hegemonia montajului în film). Pentru prima oară, cinematograful s-a văzut chemat, la Rimini, la o colaborare pentru a defini liniile de metodologie menite să interpreteze o problemă complexă cum e aceea a urbanisticii. A fost vorba de a verifica dacă el poate sprijini sau nu, iar în caz afirmativ în ce măsură, înfruntarea problemei culturale, de viață, ale pozițiilor noastre cu privire la criza orașului. Cinematograful oferă instrumente de cunoaștere? Furnizează chei de lectură interpretativă? Ceea ce pare sigur e că reprezintă mărturia cea mai directă și mai imediată a unei grave tulburări de evaluare și, în consecință, de substanță a obiectelor observate (există, de altfel, și filme ce trimit la fenomenologie, la Husserl). La materialul său informativ trebuie să ne referim, astăzi, dacă vrem să stabilim semnificația psihologică sau ecologică a metropolei, adică viața oamenilor față în față cu ambianța, cu *habitat*-ul. Cinematograful dă viață experienței orașului într-un mod mai intens decît aceasta e trăită în calitate de „orășeni", adaugă Giulio Carlo Argan; și nu experiența

---

24 Serghei M. Eisenstein, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (Forma și tehnica filmului și lecții de regie), Torino, Einaudi, 1964.

cutărui sau cutărui oraş, ci a oraşului în general; forţa acestei experienţe nu depinde decît în mică măsură de conţinuturile filmului, depinde de limbajul filmic, adică tocmai de structura sa spaţio-temporală. Mergem mai departe: e adevărat, în cinematograful poliţist obişnuit şi, oricum, standardizat, găsim metropola, dar calificarea, caracterizarea, atingerea unei fizionomii precise — a acestui oraş anume, sau a altuia, nu a altora — se obţine însă în anumite filme, care adeseori sînt şi cele mai angajate din punct de vedere artistic. Oraşul din *Potiomkin* al lui Eisenstein este Odesa; cel din *Mulţimea* de Vidor, New York; cel din *Rocco* al lui Visconti sau din *Noaptea* lui Antonioni, Milano; cel din *La dolce vita* al lui Fellini, capitala catolicismului, Roma.

Cinematograful oferă, în planul documentului, o cantitate de informaţii pe care nici un alt mijloc de comunicare (cu excepţia televiziunii) nu o permite: nici literatura, nici pictura, şi nici măcar fotografia. Filmul permite să observăm oraşul dinăuntru, dimensiunea omului în oraş, cu ochi de spectator şi de „consumator". Poate încerca o recuperare a metropolei în complexitatea şi în componentele sale edilitare, folosind-o tocmai, trăind în ea, mişcîndu-se pe linia parcursurilor sale, variaţii de perspectivă, interpretări legate şi de fenomene psihologice şi sentimentale (individul strivit din *Mulţimea*, „natura nenaturală" la Antonioni, recuperarea memoriei în *Citizen Kane* al lui Welles). Edificiul, oraşul, nu mai sînt obiecte statice, imuabile, pot deveni matrice ale unei dialectici a sentimentelor prin care e posibil să se intre în contact cu lucrurile. Prin montaj, adică prin posibilitatea de a descompune imaginile şi de a le analiza, filmul poate să propună confruntarea dintre cele două oraşe: oraşul participant, ideal, ce pare dispărut, şi oraşul ostil în care se împlineşte biruinţa „alienării" (a se vedea, în afară de exemplele amintite, Chaplin din *Timpuri noi* sau din *Luminile oraşului*). Poate folosi unei „lecturi" a realităţii urbanistice, determinînd cel

puţin o atitudine critică în spectatorul-consumator; poate trezi în acesta o conştiinţă sau de-a dreptul formarea unei conştiinţe.

Măsurat cu metrul celorlalte mass-medii, de exemplu cu pagina tipărită — confirmă McLuhan — cinematograful are puterea de a înmagazina şi transmite o mare cantitate de informaţii, prezintă într-o clipită un peisaj pentru a cărui descriere ar fi nevoie de numeroase pagini de proză; o secundă după aceea, repetă şi poate continua să repete, aceeaşi informaţie în mod amănunţit; scriitorul, în schimb, nu are putinţa de-a arăta cititorilor o massă de amănunte într-un mare bloc sau *Gestalt*. Cu toate acestea, dacă pot fi preţioase, informaţiile sînt insuficiente pentru a contribui la o înţelegere aprofundată a realităţii urbanistice. În faţa acestei posibilităţi a cinematografului, atît de întinsă şi viguroasă, de a informa, se cuvine să fim cu băgare de seamă. Dacă cinematograful oferă o cantitate de informaţii pe care nici un alt mijloc de comunicare nu-l îngăduie; dacă, măsurîndu-se cu celelalte mass-medii, are puterea de a înmagazina şi transmite cu mult mai mult, el ne poate da, în stadiul normal al producţiei de filme proaste, o imagine a edilităţii urbanistice, dar nu — spectatorului, se înţelege, lipsit de educaţie sau doar distrat — şi semnificaţia acestei imagini.

Aceasta, de altfel, e adeseori deformată de acea „domnie generală a manipulării, căreia, într-o măsură tot mai amplă, i se supun, pe de-a-ntregul, şi artele“: domnie care tocmai în cinematograf se învederează cu „o deosebită pregnanţă“. Unei priorităţi, aceea a informaţiei, i se opune alta, a manipulării datelor, ştirilor, denunţărilor şi documentelor, care tinde să dea drept model ideal massa de sentimente, de concepţii despre lume dominante, pe care cinematograful mercantil o oglindeşte şi o propune la nivelul cel mai coborît. Oferind documentaţia oraşului alienat, informaţii asupra acestuia, cinematograful devine de cele mai multe ori el însuşi alienant, şi chiar

în manifestările sale, care ating nivelul artei: nu cercetează criza şi haosul, ci, dimpotrivă, ne prezintă asemenea fenomene ca pe un fatal destin uman. Socotind exact diagnosticul asupra oraşelor de azi, rezultat din întîlnirea de la Rimini-Urbino (e uşor de constatat că oraşele se află în criză, a afirmat Argan: nu rezistă ritmului, nu răspund nevoilor şi modurilor vieţii moderne; explodează din cauza congestiei traficului, a densităţii populaţiei, acumulării haotice a funcţiunilor, a lipsei de coeziune dintre păturile şi clasele sociale: criza e adîncă, vizează însuşi conceptul de oraş ca instituţie civilă. Oraşele de astăzi, a încheiat Argan, nu mai sînt sediul unor comunităţi articulate, autosuficiente, funcţionante, ci al unor confuze îngrămădiri de mulţimi disociate şi cuprinse de angoasă); şi recunoscînd actualitatea temerilor că urbaniştii „au devenit organizatori ai golului, iar nu ai spaţiului", ce poate să facă cinematograful în această privinţă?

Nu au lipsit nici cei care au pretins filmului să rezolve de-a dreptul problemele pe care urbaniştii nu au reuşit să le rezolve, sau exploatarea lui ca mijloc capabil să descrie un proiect urbanistic concret şi viu. „Cred că o colaborare între regizor, critic şi arhitectul urbanist", a afirmat Ludovico Quaroni, „ar putea duce la construirea unui film nu ca renunţare la realitatea existentă, ci ca proiect al unui Ierusalim ceresc". În momentul de faţă, cînd arhitectul caută noi mijloace de comunicare şi idei expresive, ar fi poate posibil, cum îşi doreşte Quaroni, să fie găsită în cinematograf posibilitatea de a se rezolva acest proces creator specific, o fructuoasă colaborare a regizorului cu urbanistul. Totuşi, ni se pare că cinematografului i se pretinde mai mult decît e în stare să dea astăzi; oricum, filmul nu se poate substitui urbanisticii. I se poate cere, mai curînd şi înainte de toate, să extrapoleze cu mai mare frecvenţă datele existente, în afara oricărei manipulări voite şi impuse, să aprofundeze mai bine şi într-un context dialectic, caracteristicile alienante ale oraşului

viața omului în raport cu propriul său mediu, denaturarea noastră psihologică și biologică ca un rezultat pe care „metropola, în parte, îl impune, și, în parte, îl sugerează și, în sfîrșit, în parte, imperceptibil îl provoacă". Idealul ar fi, și în acest caz, un cinematograf epic în sens brechtian. Tocmai în contextul unui asemenea cinematograf, de altminteri, poate să devină operantă, în viitor, folosirea filmului ca „mijloc ductil și potrivit pentru a *înțelege* orașul" în direcția subliniată de Pier Carlo Santini, care amintește pe bună dreptate faptul că profesorul Carlo L. Ragghianti a arătat deseori, teoretic și practic, prin cîteva documentare, posibilitățile cinematografului conceput ca metodă de lectură și interpretare a operei de artă. „Dacă e adevărat că cultura urbanistică actuală a elaborat și șlefuit metode și modalități de investigare și vizualizare eficiente, care nu se limitează la reprezentarea naturalistă de tip tradițional", scrie Santini, „tot atît de adevărat e și că cinematograful ar putea să acopere, cu deplină acuratețe, un sector pînă acum văduvit sau cel puțin să înlesnească o percepție mult mai penetrantă"[25].

Cinematograful este, oare, cu adevărat, așa cum mai răzbate din diferite părți, o confirmare a alienării? În fața imaginilor pe care el le oferă, i se neagă, oare, spectatorului putința adăstării, intervenția benefică a reflecției? Regizorul se mărginește la a oglindi, la a fotografia natura, sau vede lucruri și oameni conform sufletului său, dînd cadrelor o structură și o semnificație personale? Un eseu al lui Siegfried Kracauer, *Theory of film*[26], pare a da dreptate într-un prim moment celor care, alături de Valéry, afirmă că cinematograful abate atenția de la nucleul esențial al vieții, că nu ne îngăduie să gîndim, substituindu-se înseși gîndurilor noastre.

---

[25] Cfr. „La Fiera Letteraria" din 28 septembrie, 1967.

[26] Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica* (Film: întoarcere la realitatea fizică), Milano, Il Saggiatore, 1962.

Kracauer e un autor cunoscut şi în afara cercului său de interese specifice. Filosoful Adorno i-a dedicat un eseu asupra lui Kierkegaard. Din opera fostului colaborator de la „Frankfurter Zeitung", emigrat în America în anii grei, o largă rezonanță a avut, şi la noi, *Cinematograful german*[27]. Era o încercare de a demonstra că ideologiile naziste fuseseră anticipate prin unele motive din filmele realizate în Germania din 1918 pînă în 1933. Printr-o analiză conţinutistă a acestei producţii, cartea dezvăluie profundele tendinţe psihologice dominante în acea perioadă: tendinţe care au influenţat cursul evenimentelor şi de care va trebui să se ţină seama în era posthitleriană. Şi noua cercetare a lui Kracauer se ocupă de conţinuturi, deşi într-un mod şi cu scopuri complet diferite. Autorul analizează, de data asta, ce poate şi ce nu poate fi reprezentat în termeni vizuali, ce se potriveşte ecranului şi ce nu, ce realitate anume are el, şi numai el, ecranul, privilegiul să sesizeze şi să arate. Cartea apare într-un moment deosebit al studiilor cinematografice din Italia şi de aiurea, în timp ce în mai multe părţi ale lumii se reafirmă validitatea mijloacelor specifice ale filmului şi, o dată cu această întoarcere, i se neagă filmului anumite posibilităţi. Aceea, de exemplu, de a exprima concepte şi idei, reflecţii şi meditaţii, de a comunica procese mentale[28].

---

[27] Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco* (*1918—1933*) (*Dal „Gabinetto del dott. Caligari" a Hitler*) (Cinema german. De la „Cabinetul doctorului Caligari" la Hitler), Milano, Mondadori, 1954, ediţie adăugită, 1977.

[28] Eisenstein susţine că cinematograful permite raţionamentul conceptual şi, după cum se ştie, se pregătea să „filmeze" *Capitalul* lui Marx (cfr. Serghei M. Eisenstein, *Come portare sullo schermo il Capitale di Marx*, Cum să aducem pe ecran Capitalul lui Marx, în „Cinema Nuovo", Torino, a. XXII, nr. 226, noiembrie-decembrie 1973). Galvano Della Volpe — care afirmă importanţa tehnicii în opera de artă, precum şi diferenţa dintre diferitele arte, legate de diferitele tehnici — se întreabă de ce trebuie să negăm mijlocului filmic posibilitatea de a reda raţionamentul conceptual şi întreaga realitate; ar contesta posibilitatea gîndirii de a se întrupa într-un anume mijloc şi nu într-altul. Tehnica este *mijlocul*, subliniază filosoful; gîndirea este

O asemenea negare se află și la baza eseului lui Kracauer. Raționamentul c nceptual e un element străin ecranului. Trebuind să fie exprimat verbal, prin cuvinte, marchează o desprindere de comunicarea vizuală. Filmele sînt convenționale atunci cînd în ele nu există o totală emancipare de literatură, de teatru, de artele figurative și de orice altă formă de elaborare, precedentă turnării: subiect, tratament, scenariu. Contactul cu realitatea imediată este atributul artistic al filmului și numai al filmului. Realitatea despre care vorbește Kracauer, singura care-l interesează, e cea fizică, materială, fotografică: accidentele fortuite, ocazionale ale vieții cotidiene surprinse în flagrant. Teoria sa se întemeiază pe două convingeri. Aceea că cinematograful este, în esență, o dezvoltare a fotografiei, a instantaneului, și că, aidoma acestora, manifestă o importantă înclinație naturală pentru lumea vizibilă înconjurătoare. Apoi, convingerea că operele realizate în limitele unui mijloc expresiv particular sînt cu atît mai satisfăcătoare, din punct de vedere estetic, cu cît se apropie mai mult de calitățile specifice ale mijlocului însuși. Fiind o dezvoltare a fotografiei, cinematograful se dovedește într-adevăr a fi, ca atare dacă înregistrează și dezvăluie această realitate fizică, o realitate care conține numeroase fenomene greu de perceput atunci cînd cel care le sesizează nu este chiar aparatul de luat vederi. Așa cum, printre virtuțile specifice ale instantaneului, figurează posibilitatea de a ne bucura de anumite descoperiri, de amănunte care apar, de pildă, dintr-o mărire a cadrului dintr-un prim plan, și nu sînt vizibile nici în natură.

Un film se dovedește cu atît mai cinematografic, cu cît acordă o mai mică importanță dezvăluirii vieții interioare, preocupărilor spiritului, ideilor. De aici, neîncrederea și disprețul pe care le nu-

---

scopul: gîndirea are deci capacitatea de a se exprima prin oricare dintre mijloacele sale, prin toate mijloacele; este posibil să exprimăm tot ce vrem prin limbajul cinematografic.

tresc mulți intelectuali față de cinematograf. Acestora le e teamă că netăgăduita preferință a filmului pentru lumea exterioară poate să ducă la neglijarea aspirațiilor noastre celor mai înalte. Verdictul lui Valéry, observă Kracauer, e plauzibil, și totuși frapează ca fiind antiistoric și superficial. În lumea de azi, de fapt, nu există o prioritate a sferei lăuntrice, a sufletului. Valorile care alcătuiesc viața intimă nu mai au acum aceeași autoritate de care dispuneau în trecut. Filmul nu ne poate, deci, împiedica să ne interesăm de lucruri ale spiritului, să ne îndepărteze de cele mai înalte obiective, dacă acestea nu mai sînt la îndemîna noastră. Pe de altă parte, nu putem spera să îmbrățișăm întreaga realitate — inclusiv aceea a spiritului — dacă nu pătrundem întîi în straturile cele mai ascunse și materiale. Explorînd și înregistrînd realitatea fizică din jurul nostru, cinematograful dezvăluie o lume ce scapă atenției noastre, întocmai așa cum faimoasa scrisoare furată a lui Poe e invizibilă întrucît e la îndemîna tuturor. Gabriel Marcel susține: „Mie, mereu gata să mă satur repede de ceea ce văd de obicei — și ceea ce, în realitate, nu mai izbutesc să văd — această capacitate particulară a cinematografului îmi apare literalmente ca o mîntuire, ca o răscumpărare“[29]. În ochii lui Kracauer, cinematograful este mijlocul tipic pentru a promova răscumpărarea realității fizice; ne permite să vedem ceea ce nu vedeam sau chiar ceea ce nu puteam vedea înainte de apariția sa. E o ușă deschisă, iar nu un drum fără ieșire sau o simplă digresiune. Ne ajută, efectiv, să descoperim lumea materială și în același timp îi scoate în relief corespondențele în contexte mai ample, referindu-se la complexul conștiinței umane. Contemporan al nostru, cinematograful are o legătură precisă cu epoca în care s-a născut:

---

[29] Gabriel Marcel, *Possibilités et limites de l'art cinématographique* (Posibilități și limite ale artei cinematografice), în „Revue Internationale de Filmologie“, Paris, vol. V, nr. 18—19, iulie-decembrie 1954. Citat de Kracauer.

ne poartă de la şi prin sfera corporalului la aceea a spiritului. Iese în intîmpinarea nevoilor omului, etalînd realitatea exterioară şi aprofundînd raportul cu acest tărîm care este habitat-ul său.

Invitaţia lui Kracauer, „întoarcerea la realitatea fizică", trimite la unele curente ale gîndirii moderne, la acea filosofie care ne face să *vedem* raportul dintre om şi lume, în loc să-l *explice*. Şi deşi aceste trimiteri sînt destul de restrînse, cel puţin în anumite limite, nu e sigur că „teoria" sa ar fi singura posibilă şi, la rigoare, nici măcar cea mai bună. Misticismul imediatului, al realităţii surprinse în flagrant, al instantaneului, ne lasă perplecşi. În orice caz, nu ni se pare că se poate epuiza în el natura cinematografului, mult mai complexă şi mai bogată în resurse, după cum a demonstrat Eisenstein, teoretic şi practic.

Dincotro şi încotro în semiologie

Pînă astăzi, discursurile teoretice asupra cinematografului, au fost aproape totdeauna de tip stilistico-parenetic sau eseistic-mitic sau tehnic, afirmă Pier Paolo Pasolini[30]. „Toate aceste dis-

---

[30] Acesta e răspunsul la scrisoarea pe care Roberto Rosselini, pe vremea aceea preşedinte al Centrului experimental de cinematografie, mi-o trimisese în 1972, supunîndu-mi următorul chestionar asupra „structuralismului şi teoriei cinematografice": „În ultimii ani, şi cinematograful a fost obiectul unor multiple încercări de aplicare a unei metode structurale; într-un moment în care, chiar dacă studiile continuă să se dezvolte, ni se pare posibil să trasăm un bilanţ în perspectivă; am vrea să încercăm să analizăm dacă şi în ce mod se poate afirma că noile «propuneri» au exercitat o influenţă asupra practicii critice, dacă, pe scurt, este în curs o verificare metodologică de care să ţinem seama. Îndeosebi, am vrea să întrebăm: 1. Dacă «fondarea» unei semiologii a cinematografului a contribuit — în ansamblu, dincolo de diferitele aspecte puse în lumină — la dezvoltarea unei teorii generale a cinematografului. Şi dacă s-a înfăptuit, în această direcţie, o sudare cu momentul critic sau, mai curînd, s-a adîncit (dacă exista) separarea acestor două momente. 2. Oricum, dacă şi spre ce experienţe a

cursuri aveau, în orice caz, drept caracteristică faptul că explicau cinematograful prin cinematograf, creînd o obscură ontologie de fond". Intervenţia lingvisticii şi a semiologiei — Pasolini a susţinut aceasta printre primii — este singura care poate garanta eliminarea unei asemenea ontologii, precum şi o analiză cu caracter ştiinţific asupra cinematografului. Orice discurs asupra acestuia din urmă, — iată premisa lui Pasolini — devine ambiguu datorită unei terminologii tehnice care pînă acum, respectînd principiile ontologice ca şi orice fapt tehnic, a constituit singura descriere posibilă a fenomenului cinematografic: nu poate să ia naştere, de aici, decît un dublet terminologic (dat fiind că „tehnica" cinematografului pare să aibă un înţeles mult mai precis şi faptic decît cea care, poate printr-o simplă analogie, se numeşte „tehnică literară")[31]. Pentru a defini mai îndeaproape ce este cinematograful ca *limbaj* e indispensabil să ne referim la datele lingvisticii, reia prompt Christian Metz: pentru că aceasta a devenit, într-un anumit sens, o ştiinţă-pilot pentru ansamblul ştiinţelor umaniste — ni se explică — şi pentru că a făcut, după Saussure, progrese relevante prin metode stabile şi riguroase, tinzînd să se extindă într-o direcţie mai vastă, numită în general semiologie, care caută să studieze feluritele „limbaje" — printre ele cinematograful ocupă un loc foarte important — deosebite de limbajul

---

împins critica cinematografică, şi dacă există, în vreun fel, o întîrziere faţă de critica altor forme de expresie (literatură, arte figurative etc.)". Răspunsul meu a apărut în „Bianco e Nero", Roma, a XXXIII, nr. 3—4, martie-aprilie, 1972.

[31] Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta dell'azione*, (Limba scrisă a acţiunii), în „Nuovi Argomenti", Roma, nr. 2, aprilie-iunie 1966 (inclus, împreună cu alte scrieri, în *Empirismo Critico*, Empirism critic, Milano, Garzanti, 1972). Pentru toate celelalte trimiteri la Pasolini, cu excepţia indicaţiilor contrare, cfr. acest eseu. [Dintr-o scăpare a autorului sau a editurii italiene, în loc de eretico, a apărut critico: titlul exact al cărţii lui Pasolini este *Empirismo eretico* — n. trad.].

verbal. „Amplificîndu-se și dobîndind o anumită elasticitate, spiritul lingvistic poate să abordeze realități semiologice foarte diferite de limbile propriu-zise, așa cum face, tocmai, cinematograful“. Confruntarea sistematică între limbajul verbal și cel filmic propusă de semiologia cinematografului reușește să sublinieze mult mai mult *diferențele* decît *asemănările* unuia în raport cu celălalt; totuși, o asemenea împrejurare, adaugă Metz, nu constituie o dificultate: scopul nu e de a asimila cu forța cinematograful la o limbă, ci, dimpotrivă, de a-i limpezi *specificitatea* prin concepte lingvistice; punînd în relief diferențele, ca și asemănările cele mai profunde, între un anumit *„limbaj“* și limbajul propriu-zis, se pot defini mai bine atît limbajul articulat, cît și celălalt limbaj luat în considerare[32].

Asupra chestiunii preliminare și fundamentale dacă cinematograful e „langue“ sau „langage“ sau amîndouă la un loc —, contrar lui Metz și în polemică cu el, Pasolini susține, după cum se știe, și o veritabilă „langue“ a cinematografului: o „langue“ audiovizuală; precum și că pentru cinematograf se poate descrie sau schița o gramatică, desigur nu normativă. „Este probabil greșit să se vorbească despre cinematograf: mai exact ar fi să se vorbească de «tehnică audiovizuală», cuprinzînd prin urmare și televiziunea. Pe lîngă aceasta, cuvîntul «cinema» tinde să se confunde cu opera cinematografică“. Definind cinematograful limbaj, și nu limbă, Metz crede că îi poate oferi o descriere semiologică și nu o gramatică, subliniază Pasolini: demontează precedentele teorii lingvistice ale cinematografului, amintește de o

---

[32] Pentru citatele din Christian Metz cfr. eseurile acestuia: *Le cinéma: langue ou langage?* (Cinematograful: limbă sau limbaj?), în „Communications“, Paris, nr. 4 (inclus în *Essais sur la signification au cinéma*, Eseu despre semnificare în cinematograf, Paris, Éditions Klincksieck, 1968) și *Considerazioni sugli elementi semiologici del film*, Considerații asupra elementelor semiologice ale filmului) în „Nuovi Argomenti“, nr. citat.

„impresie a realității" drept caracteristică a comunicării cinematografice, recurge la Martinet spre a demonstra că cinematograful nu poate fi o limbă, deoarece, așa cum susține cercetătorul francez, nu poate să existe o limbă acolo unde nu se manifestă fenomenul „dublei articulații". Metz nu focalizează bine faptul că precedentele teorii lingvistice ale cinematografului erau, mai ales (și, în parte, inconștient), teorii stilistice — obiectează Pasolini — iar codul lor nu era lingvistic, ci prozodic, și că, în orice caz, numeroase aspecte ale comunicării cinematografice, date fiind împrejurările particulare în care s-a născut cinematograful, sînt de proveniență prozodico-stilistică: „lucru care, de altfel, se întîmplă deseori și cu convenția lingvistică: multe modalități de expresie intră în cod, pierzîndu-și expresivitatea inițială etc., etc. și devenind, prin urmare, procese convenționale". Trăsătura comunicării cinematografice nu este — contrar celor spuse de Metz — o „impresie de realitate", ci „realitatea" pur și simplu. Și à propos de „dubla articulație", care ar fi refuzată cinematografului, Pasolini subliniază necesitatea de a lărgi și chiar de a revoluționa noțiunea noastră de limbă, de a fi gata să acceptăm, la rigoare, și existența „scandaloasă" a unei limbi fără dublă articulație; numai că și cinematograful o posedă: și botează toate obiectele, formele sau actele realității, permanente înăuntrul imaginii cinematografice, cu numele de cinème. Ceea ce trebuie să facem, după Pasolini, este „semiologia limbajului acțiunii sau pur și simplu a realității, adică să lărgim pînă într-atît orizontul semiologiei și al lingvisticii, încît să ne pierdem capul doar la gîndul acesta sau să zîmbim, cum e just ca specialiștii să procedeze".

Pe de o parte, așadar, se afirmă că cinematograful e limbaj și nu limbă, posibilitatea de a i se face o descriere semiologică, nu o gramatică; pe de altă parte, se afirmă că e limbaj și totodată limbă, și că i se potrivește o analiză gramaticală, nu una pur semiologică, în ciuda principiului saussurian, după care semiologia înglobează și

gramatica şi sintaxa. Am văzut, cu Pasolini, cum Metz nu discerne faptul că precedentele teorii lingvistice ale cinematografului erau, mai ales şi parţial inconştient, teorii stilistice, codul lor nefiind unul lingvistic, ci prozodic. Lucru pe care l-am scos în relief încă în prima ediţie a *Istoriei teoriilor filmului*[33]. „Ceea ce avem în domeniul cinematografului nu sînt încă legile sale", scria în 1927 Şklovski, „ci doar experienţe individuale făcute de cineaşti, răzleţe procedee create pentru cazuri particulare şi care se extind, după aceea, la întreg domeniul cinematografului"[34]. La rîndul său, Pasolini demonstrează, totuşi, că nu cunoaşte bine aceste „teorii stilistice" — eseurile şi cărţile lui Eisenstein, îndeosebi — care nu adună cîtuşi de puţin un ansamblu de reguli, ci principii ce ies din cadrul regulilor şi, dacă vrem, constituie un „*cod*", ca să zicem aşa, mai mult eteroclit, decît parenetic.

Contrar celor susţinute de Pasolini, nu e cîtuşi de puţin adevărat că discursurile teoretice asupra cinematografului, pînă astăzi — adică înainte de aplicarea lingvisticii şi a semiologiei —, au avut, toate, caracteristica de a desluşi cinematograful prin cinematograf, creînd o obscură ontologie de fond; şi nu e adevărat nici că intervenţia lingvisticii în acest cadru ar fi „foarte recentă". „A construi cinematograful plecînd de la «ideea de cinematograf» şi de la principii abstracte, e un lucru barbar şi absurd": sînt cuvintele lui Eisenstein, înainte de a fi ale lui Pasolini, încă din 1932. „Nu vom studia procesele de producţie ale filmelor noastre pe cadavrele operelor cinematografice

---

[33] *Storia delle teoriche del film*, Einaudi, 1951. [Versiunea românească a apărut, în 1965, la editura Meridiane, cu titlul *Cinematografia ca artă*, însoţită de o *Introducere la ediţia românească* a autorului].

[34] Viktor Şklovski *Le leggi fondamentali dell'inquadratura cinematografica* (Legile fundamentale ale cadrului cinematografic) în *I formalisti russi nel cinema* (Formaliştii ruşi în cinematograf), sub îngrijirea lui Giorgio Kraiski, Garzanti, 1971.

depășite"[35]. Și Eisenstein se referă constant la lingvistică[36]. Interesant de notat este citatul, semnificativ, din Goethe, cu care se deschide capitolul *Dialectica formei cinematografice*: „În natură nu vedem niciodată un lucru izolat, ci fiecare e legat de un altul, care există dinainte, alături, sub și deasupra lui"[37]. E vorba, dacă vrem, de o trimitere indirectă la „cinèmele" lui Pasolini; și tocmai în ceea ce spune Eisenstein în legătură cu realitatea și cu o alegere a realității își găsește loc și distincția pasoliniană între „cinema" și „film". Și regizorul sovietic insistă asupra cinematografului ca mijloc audiovizual: din punctul de vedere al literaturii, cinematograful este o extindere a capacității expresive a poeziei și a prozei, într-un domeniu nou, în care imaginea derivată se concretizează direct în percepții audiovizuale. Toate acestea fără a mai aminti ceea ce, în timpuri destul de îndepărtate, au spus cu privire la cinematograf Jakobson și formaliștii ruși.

Metz susține că cinematograful e un „limbaj *universal*" (deoarece într-un film alegerea elementelor semnificante e *motivată* de semnificatul pe care vrem să-l comunicăm); universală, pe lîngă că e unică, este pentru Pasolini limba cinematografului (ca instrument de comunicare prin care se analizează — într-o manieră identică în diferitele comunități — experiența umană, în unități reproducătoare ale conținutului semantic și dotate cu o expresivitate audiovizuală, monemele sau cadrele; și deoarece expresia audiovizuală se articulează, la rîndul său, în unități distinctive și

---

[35] Serghei M. Eisenstein, *Una lezione di sceneggiatura* (O lecție de scenariu) în *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (Formă și tehnică a filmului și lecții de regie), cit.

[36] Această teză e susținută și de Pietro Montani în fascicolul 7—8 (iulie-august 1971) din „Bianco e Nero", îngrijit de el, și care are drept temă *Eisenstein și formalismul rus*. De notat că scrisoarea mea către Rossellini a fost expediată cu cîteva luni înainte ca respectivul număr al revistei să apară.

[37] Eseul lui Eisenstein e din 1929 și se găsește în *Formă și tehnică a filmului și lecții de regie*, cit.

succesive, cinèmele, sau obiectele, formele şi actele realităţii, care dăinuie, reproduse în sistemul lingvistic, şi care sînt „discrete", nelimitate şi unice pentru toţi oamenii indiferent de naţionalitatea căreia îi aparţin). Dar această universalitate pînă la ce punct şi în ce sens şi cadru rămîne universalitate? Eichenbaum se opreşte asupra particularităţilor esenţiale ale cinesemanticii, „adică ale acelor semne prin care cinematograful permite spectatorului să înţeleagă semnificaţia a ceea ce se petrece pe ecran; cu alte cuvinte, e problema felului în care diferitele momente ale filmului ajung la spectator". Cinematograful, scrie Eichenbaum, „posedă nu numai un «limbaj» propriu, ci şi un «argou» puţin accesibil profanilor"[38]. Fără a mai pomeni diferenţele culturale, pe care — în ceea ce priveşte cel puţin ideea şi distribuirea spaţiului şi a atitudinii umane — prosemica le-a şi studiat, ar fi suficient să amintim exemplele clasice oferite de Balázs (cu funcţionarul colonial britanic într-o fermă din centrul Africii şi cu servitoarea sosită la Moscova dintr-un colhoz siberian, care, din motive diferite, unul pentru că e izolat de lume, cealaltă pentru că n-a fost pînă atunci la cinema, nu reuşesc să înţeleagă filme cu un conţinut extrem de uşor)[39]. Aceste exemple au un „caracter doar formal" şi nu au „nici măcar în mod inconştient baze conţinutist-sociale": „Aici e foarte limpede că cinematograful, ca orice artă", observă Lukács în această privinţă, „are un «limbaj» particular care trebuie «învăţat» dacă vrem să avem acces la opere, făcînd din ele o experienţă trăită. Se mai poate constata şi că această «învăţare» nu e atît o însuşire de «cuvinte» specifice, care în artă există mult mai puţin decît în limbajul propriu-zis, cît o educaţie întru receptarea cu gust, întru putinţa de a primi în noi înşine opera

---

[38] Boris Eichenbaum, *I problemi dello stile cinematografico* (Problemele stilului cinematografic) [1927] în *Formaliştii ruşi în cinematograf*, cit.

[39] Béla Balázs, *Estetica del film* (Estetica filmului), Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1954.

în toată specificitatea, de a-i urmări cu înțelegere orientarea“[40].

Aidoma lui Pasolini, Metz (împreună cu alți lingviști și semiologi) dovedește că nu-i cunoaște pe cei pe care îi definește „vechii teoreticieni“ (Béla Balázs, Epstein, Eisenstein etc.) atunci cînd afirmă, împotriva a ceea ce spuneau aceștia, că un prim plan nu e altceva decît un plan mai „mare“ decît altele. Metz confundă prim planul, așa cum îl înțelegea Eisenstein (pus, de altfel, alături de un Epstein și de un actor de compoziție etc.) și cum îl înțelegeau Griffith și alții. Pentru autorul *Intoleranței* și pentru americani, în general, termenul de „prim plan“ (*close up*) e legat de punctul de vedere, observă regizorul lui *Potiomkin*, pentru sovietici, de valoarea a ceea ce se vede: Griffith îl folosește numai ca mijloc de a *arăta* lucrurile; în URSS, principala sa funcțiune nu constă atît în a *arăta* sau *prezenta*, cît *a semnifica, a da un înțeles, a clarifica*. În timp ce prim planul izolat „e adeseori un amănunt determinant sau o cheie în opera lui Griffith — în care alternarea de prim planuri ale unor figuri umane pare să anticipeze viitorul dialog sincronizat (este, poate, oportun să se observe aici că Griffith nu a mai inventat nimic nou în filmul sonor) — noi emiteam ideea unei fuziuni calitative fundamental nouă, apărută din procesul de juxtapunere“. În juxtapunere, Eisenstein nu caută doar o „acumulare cantitativă“, ci ceva mai mult, un „salt calitativ“; paralelismului și alternării de prim planuri din cinematograful american (și nu numai din acesta) el le opune propria lor fuziune: tropo-montajul. Așadar, pentru el „prim planul“ este, contrar afirmațiilor lui Metz — care nu face nici o distincție între „vechii“ teoreticieni — tocmai un „plan“ mai mare decît celelalte: „gros plan“ (*krupnîi plan*), părți de obiecte sau de persoane filmate în mod „gros“, adică „în mare“, nu „de aproape“[41].

---

40 György Lukács, *Estetica*, cit.

41 Serghei M. Eisenstein, *Dickens, Griffith și noi* [1941—42] în *Formă și tehnică a filmului și lecții de regie*, cit.

După Galvano Della Volpe, problematica gnoseologică a raportului cuvînt-imagine în film e doar ocolită, la o mare depărtare, de către cei care (vezi Roland Barthes şi adepţii săi) se străduiesc să reducă imaginea filmică la „semnul" unui „limbaj" (iconic) şi prin urmare la ceva asemănător cu „cuvîntul" sau cu „fraza", cu respectivele valori „denotative" şi „conotative", cu „sintagme", cu „paradigme" şi aşa mai departe. „O poziţie aproape disperată, avînd în vedere chiar cinstitele lor recunoaşteri cu iz autocritic, de la început: şi anume, printre altele, că «mesajul fotografic» este un «mesaj fără cod», ca şi cum am spune *lucus a non lucendo*, dar că trebuie să fie vorba, în speţă, de un «cod (în sens) analogic», ştiind însă foarte bine că lingviştii exclud din limbaj orice comunicare prin analogie, de la «limbajul albinelor la limbajul gestual». Prin urmare, adaugă Della Volpe, rămînem pierduţi în largul mării: din moment ce, dacă nu putem recurge pentru soluţionarea problemei cruciale a raportului dintre cuvînt şi imagine filmică, la teoriile precedente (ale filmului ca «întoarcere la realitatea fizică» sau a filmului ca fenomen «audiovizual» etc.) pe care nu le interesează cu adevărat o asemenea problemă, nu putem nici să recurgem la teorii de felul celei barthiene, care, într-un fel, sesizează problema [...], dar care caută zadarnic să o rezolve reducînd-o — pe cale analogică şi conştientă, e drept, dar avînd oricum drept scop (ştiinţific) o «retorică a imaginii», în timp ce ştiinţa interzice folosirea de simple analogii sau asemănări mai mult ori mai puţin bazate pe fantezie sau extrinseci, care nu pot nicicînd înlocui identitatea de concept — reducînd astfel, repetăm, eikon-ul filmic la «limbaj»: o iluzie din care nu lipsesc unele urme (cel puţin verbale) nici în scrierea noastră *La Critica del gusto*"[42].

[42] Galvano Della Volpe, *„Linguaggio" e ideologia nel film: una critica cinematografica è possibile?* („Limbaj" şi ideologie în film: e posibilă o critică cinematografică?), în *Linguaggio e ideologia nel film* (Limbaj şi ideologie în film), Novara, Fratelli Cafiero editori, 1968.

Încheind această scurtă contribuție, desfășurată pe firul a două exemplificări opuse (cu o necesară referire la Della Volpe), mi se pare că noile propuneri „structurale" au influențat practica critică văzută ca moment de verificare care, în ceea ce mă privește, nu a înlocuit desigur și nici nu putea să înlocuiască metodologia înăuntrul căreia caut să mă plasez: cea marxistă. În istoria teoriilor filmului, semiologia ocupă, după mine, doar un capitol important printre altele. Aceste noi cercetări în studierea limbajului cinematografic sînt oportune, dar rămîn totuși doar forme particulare de critică, nu *critica* aptă să însumeze aceste forme, precum și altele; și mi se pare potrivit să închei, în legătură cu studiile asupra semiologiei aplicate la cinematograf, prin ceea ce, în îndepărtatul 1923, revista „Lef" scria adresîndu-se formaliștilor: „Metoda formală este cheia pentru studiul artei. Orice purice-rimă trebuie luat în considerare, dar feriți-vă de vînătoarea de purici în spațiul gol. Numai alăturată analizei sociologice a artei, munca voastră va deveni nu doar interesantă, ci și indispensabilă"[43]. Citind cărți și eseuri, am impresia că mulți purici, chiar și fără rimă, au fost luați în considerare de semiologia cinematografică în Italia, și multe vînători de purici în spațiul gol.

Puțini știu că formaliștii ruși de dreapta, de centru și de stînga, precum Eichenbaum, Șklovski, Tînianov și Brik au elaborat subiecte și scenarii de film, au avut contacte directe cu cei mai mari regizori sovietici ai anilor '20, au scris note și eseuri asupra cinematografului. Interesul lor pentru comunicarea cinematografică, subliniază Kraiski, nu poate fi considerat, desigur, ocazional sau extemporaneu deoarece, apare tendința firească de a lărgi anvergura analitică a instrumentelor de cercetare formală spre o nouă artă, nu trebuie uitat

[43] Cfr. Chi ammonisce il „Lef"? (Cine dojenește „Lef"-ul?) în „Lef", Moscova, nr. 1, 1923 reprodus în Giorgio Kraiski *Le poetiche russe del Novecento*, Poeticele ruse din secolul XX, Bari, Laterza, 1968.

tocmai faptul că există o întreagă rețea de raporturi de strînsă colaborare, de congenialitate și complicitate culturală între acest grup și unii dintre cei mai importanți cineaști ai primei perioade sovietice, aceea a „montajului". Firește, „metoda formală" stă și la baza unor texte adunate în volumul *I formalisti russi nel cinema*[44]. Cercetarea „specificității" cinematografului se află mereu în prim plan. Cinematograful, afirmă Șklovski, posedă un limbaj al său, cuvinte particulare ale sale; și împreună cu tinerii critici lingvistici, prietenii săi, cercetează ceea ce pe atunci se numea „fotogenia", utilizarea artistică a posibilităților filmului.

Nu pare legitim să se afirme, ne atrage atenția Kraiski, că în volumul îngrijit de el ar exista o teorie formalistă a cinematografului, sistematică și coerentă: „Calitatea cea mai importantă a textelor trebuie căutată, de cele mai multe ori, în anumite intuiții rapide și geniale, nu pe de-a-ntregul dezvoltate. Aceasta nu înseamnă că formalismul rus nu ar fi sugerat o serie de noțiuni și de instrumente aplicabile la studierea operei filmice; înseamnă, în schimb, că aportul formalist în acest domeniu se cuvine a fi întregit și dezvoltat". De aici, „cheia de lectură", cu adevărat „profitabilă", pe care îngrijitorul antologiei o sugerează în prezentarea din scurta, dar bogata sa introducere, a eseurilor elaborate între 1923 și 1928. Pe de o parte, el recomandă înțelegerea textelor ca pe un formidabil instrument pentru cunoașterea cinematografului sovietic al anilor '20 (mai bine zis, a căutărilor și „poeticelor" unor autori ca Eisenstein, Kulesov, Dziga Vertov, Pudovkin); pe de altă parte, recomandă evitarea riscului unei lecturi filologice sau „revivaliste", considerînd aceste texte, în perimetrul actualității propunerilor formaliste în construirea unei semiotici a cinematografului, inițiată în ultima vreme.

Semiologii cinematografului dovedesc, adeseori, că nu cunosc aceste scrieri ale lui Șklovski,

44 Ibidem.

Eichenbaum, Tîniaov și Brik; de multe ori, au ajuns cu întîrziere și nu totdeauna cu o adecvată claritate și înțelegere a principiilor formulate aici; unii, dimpotrivă, arată că le cunosc foarte bine. Este cazul lui Pasolini, de exemplu, atunci cînd teoretizează diferențele dintre „cinematograful de poezie", în care precumpănesc momentele tehnico-formale, și „cinematograful de proză", care se bizuie îndeosebi pe momentele semantice. Distincție făcută de Șklovski. Cu mulți ani înaintea lui Arnold Hauser, care, după cum s-a spus, va așeza întreaga artă modernă „sub semnul filmului", Șklovski recunoscuse în noul concept bergsonian al timpului, însuși caracterul „discontinuu" al cinematografului, și chiar printr-o trimitere expresă la filosoful francez.

Chiar dacă Șklovski se definește „un diletant în domeniul cinematografului", iar analizele sale dedicate filmului, ca și cele ale celorlalți formaliști ruși, sînt adeseori rapide, vorbesc în linii generale, ideile conținute în ele s-au dovedit și se mai dovedesc încă fructuoase. A studia cinematograful, pentru grupul formaliștilor, înseamnă firește a studia legile elaborării cinematografice. Istoria cinematografului e înțeleasă ca istorie a dezvoltării procedeelor „formării" cinematografice. Aici se află, după noi, limitele. „Metoda formală", „lucrul asupra cuvîntului" și a cadrului sînt desigur importante; dar îndoielnic rămîne faptul de a elimina interpretarea „ideologică" și „filosofică", reducînd dezvoltarea cinematografului exclusiv, sau aproape exclusiv, la dezvoltarea formelor sale.

Volumul lui Emilio Garroni, *Semiotica ed estetica*[45], se inserează cu autoritate în recentele cercetări asupra limbajului cinematografic făcute de specialiști ca Metz, Barthes și Pasolini, și închegă un discurs serios, chiar dacă nu și definitiv, se înțelege. Așa cum în trecut, la începutul anilor '50, cînd a fost sesizată criza unei teorii —

---

[45] Semiotică și estetică, Bari, Laterza, 1969.

aceea a „specificului filmic", a „cinematografului cinematografic" — şi urgenţa unei revizuiri, tot aşa, astăzi, anumite probleme fundamentale ale filmului apar ca dinainte de cultura non cinematografică — lingvistică, structuralism, semiotică — şi devine necesar să ne adresăm încă o dată acesteia. Garroni întregeşte, de fapt, critica şi înţelegerea filmului cu ştiinţa generală a semnelor, în alţi termeni, cu semiotica. După cum se ştie, pentru filosoful american Charles Morris, opera de artă e un semn, sau un simbol, purtînd în sine caracteristica iconicităţii; totuşi, aceasta nu e suficientă, ea singură, pentru a produce artă. „Abordarea semiotică" poate oferi o nouă bază pentru definirea multor probleme tradiţionale ale esteticii, afirmă Garroni, şi nu e îngăduit să ne întrebăm, pe temeiul unor principii canonizate, dacă sau între ce margini anumite produse sînt cinematografic legitime şi estetic viabile: nu se poate da un răspuns teoretic de tip normativ, adică nu se poate spune cum trebuie să fie un film pentru ca să fie cinematografic şi estetic viabil; e vorba, mai curînd, de un „fapt" ce urmează a fi stabilit rînd pe rînd, potrivit unei perspective tehnice, istoriografice, poetice, sociologice, psihologice şi aşa mai departe. „Dacă e adevărat că preferenţialitatea, interesul sau judecata de valoare sînt noţiuni eficace şi astăzi, tot atît de adevărat e că ele se situează corect la un nivel în care nu e vorba de teorie, de estetică cinematografică, de analiză, ci de interes estetic".

„Preferenţialitatea" corespunde aici „specificului filmic ca tendinţă": nu unei reguli fixe, normative, generale şi omogene, ci alegerii „semnelor" şi a diferitelor elemente, proprii nu atît cinematografului, cît regizorilor în parte, autorilor. „Faptul că cinematograful s-a născut ca cinematograf mut a dus, într-adevăr, la teoretizarea omogenităţii limbajului său ca limbaj de imagini, aşa încît am asistat", şi mai asistăm încă, „la ridicarea unui tip de opţiune preferenţială la rang de «esenţă» a fenomenului cinematografic". Aceasta

nu înseamnă că nu trebuie cercetat — dincolo de ceea ce filmul are comun în general — ce şi cît anume are comun, în speţă, de exemplu, cu teatrul şi cu literatura: e o nevoie scoasă în evidenţă de semiotica însăşi. Noile cercetări în studierea limbajului cinematografic, care astăzi trimit la structuralism şi la semiotică, ni se par importante — repetăm — şi, totuşi, de considerat doar ca forme de critică particulare, nu *critica* însăşi, care poate să însumeze aceste forme, precum şi altele.

Micul şi marele ecran

Epoca fierului, Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea, Faptele apostolilor: apoi, *Viaţa lui Socrate, Caligula* şi alte proiecte televizuale: începînd din 1961, Roberto Rossellini a părăsit marele ecran în favoarea celui mic. Cinematograful a murit, afirmă el în numeroase ocazii: a murit ca spectacol. În lumea de azi lipseşte informaţia, explică Rossellini, şi e nevoie de filme care să-i înveţe pe oameni istoria; e nevoie de opere ca document, pedagogie, şcoală: o şcoală care să nu fie dirijată de sus în jos, care să nu fie autoritară, ci să aibă un caracter de massă, de adunare democratică. În imaginea pe care o răsfrînge cinematograful contemporan (subliniază cineastul) e cu totul absent, de exemplu, „resortul care face să se mişte lumea", economia; adeseori, protestele contestatarilor sînt de ordin privat, infantile, diletante; ajung cu trudă la critica societăţii de consum, în timp ce trăim deja într-o epocă postindustrială. Povestind istorioare individuale în dauna viziunii de ansamblu, cinematograful e ca şcoala. Lumea, insistă Rossellini, nu se mai recunoaşte în film; de aici restrîngerea afluxului de spectatori: trăim în era imaginii şi, cu toate acestea, publicul ocoleşte sălile. „Producătorii îmi repetau că spectatorul e un minor; dar astăzi maturitatea lui a sporit, în timp ce cinematograful a rămas pe loc. Lumea e

mai adultă decît cinematograful". Şi critica, încheie cineastul, e la fel ca produsele pe care le consumă, adică responsabilă de mitizarea filmului întreţinută în ultimii ani.

Rossellini are dreptate, întăreşte Mario Monicelli: „În cinematograf, totul e decrepit; la sfîrşitul secolului, nici nu va mai exista. Mulţi tineri, fără s-o ştie, nutresc o nostalgie anticipată a televiziunii". Că numeroase filme de protest ancorează într-un nou conformism şi că cinematograful se află într-o criză deosebit de ascuţită, e în afară de orice îndoială. Încotro se îndreaptă cinematograful? Iată o întrebare întîlnită adesea, cu o insistenţă tot mai mare, în discuţiile criticii, ale publicului, ale regizorilor. În criză nu e implicat doar filmul, ci şi, de exemplu, romanul, iar cele două fenomene sînt strîns legate: suspiciunea faţă de intrigă, de personaj, de psihologie. Dar cinematograful a murit, oare, cu adevărat? Un anumit tip de film, cel spectacular bazat pe vedetism şi care a dominat pînă mai ieri, pare a fi în declin sau chiar sfîrşit. Există, totuşi, alte genuri şi căi, alte moduri de a gîndi cinematograful. Modul lui Godard, al filmului eseistic, „in fieri", „de făcut". Şi modurile lui Bergman sau Antonioni sau Resnais; al lui Valentino Orsini din *Osîndiţii pămîntului* şi al fraţilor Taviani din *Sub semnul scorpionului*. Nu vom spune, spre deosebire de Rossellini, că tot ceea ce se face astăzi e „inutil" şi „zadarnic". Şi mai există filmele „tradiţionale" demne de cea mai înaltă consideraţie: a se vedea *Viridiana* lui Buñuel şi *Sărmanii flăcăi* al lui Jancsó; viguroase şi vitale, folositoare pentru cunoaşterea istoriei. Chiar şi în cazul filmelor de invenţiune, cu subiect şi personaje, moartea şi viaţa cinematografului constituie o falsă problemă, ca şi moartea şi viaţa romanului. Pasolini susţine că existenţa contemporană are şi astăzi structuri romaneşti; în realitatea actuală avem o continuă declanşare de aventuri.

Trecerea lui Rossellini de la marele la micul ecran indică, oricum, o stare de inconfort, de

adîncă tulburare cîtuși de puțin individuală. Și regizori ca Renoir lucrează în prezent pentru televiziune. După opinia criticului francez André Bazin, Renoir s-a apropiat de video spre a regăsi tradiția Commediei dell'arte, care l-a fascinat din totdeauna, iar Rossellini — spre a se întoarce la preocupările care au făcut din el un maestru al neorealismului, spre a redescoperi, cu alte cuvinte, cronica și totodată istoria. „Dacă astăzi ne adresăm, Rossellini și cu mine, televiziunii", adaugă de altfel Renoir, „e pentru că ea se găsește într-un stadiu tehnic ușor primitiv, care va putea reda autorilor spiritul cinematografului de la origine". Video-ul dispune de resurse enorme, care nu au devenit încă practică; pe de altă parte, nimeni nu a semnat încă actul de deces al cinematografului: există și va mai exista spațiu și pentru acest mijloc de expresie. Cel puțin pînă acum, ceea ce se poate comunica prin marele ecran se deosebește de ceea ce e posibil să se comunice prin micul ecran: nu e vorba de o problemă pur tehnică, ci de limbaj. Rămîne, în schimb, problema publicului sau, mai bine zis, a diferitelor straturi sau niveluri de public. E adevărat, spectatorii au atins o mai mare maturitate, cum afirmă și Rossellini; dar ar fi extrem de interesant să știm cîți dintre ei, în timpul punerii în undă a *Faptelor apostolilor*, au trecut de pe primul canal pe cel de-al doilea; precum și să cunoaștem judecata tinerilor, a elevilor și studenților asupra cinematografului „pedagogic" și „enciclopedic" al regizorului, asupra metodologiei sale istorice[46].

---

[46] În ceea ce privește experimentele televizuale ale lui Rossellini sîntem îndemnați să ne întrebăm în ce sens și înăuntrul căror dimensiuni (firește, nonbrechtiene) sînt ele „pedagogice", și din care motiv, de exemplu, Rossellini a optat pentru aducerea pe ecran a lui Pascal. Poate pentru că, așa cum a observat cineva, „în epoca nașterii științei moderne, într-o societate în criză de transformare", Pascal „a ajuns la circumscrierea sarcinilor rațiunii"? Dar „contextul istoric" nu ar fi pretins, oare, în vederea unui autentic film didactic, o „lectură mai pătrunzătoare" și o definiție clară a jansenismului?

Dacă în 1599 ar fi existat cinematograful, Shakespeare ar fi fost cel mai mare producător de filme al vremii sale: se poate spune că scria scenarii atunci cînd fărîmița acțiunea într-o serie de tablouri scurte, anticipînd astfel tehnica ecranului, nerăbdător cum era și cum se dovedește în multe drame, să scape de strîmtorările paralizante ale scenei. Afirmația îi aparține lui Laurence Olivier și datează din perioada cînd aducea pe ecran *Henric V*. „Dacă Shakespeare ar învia ori s-ar dedica televiziunii, ori nu ar mai fi Shakespeare!" scrie astăzi Jean Gimpel în *Împotriva artei și a artiștilor*[47]. Pictura și sculptura, dar și baletul, opera lirică și teatrul — adaugă colecționarul de tablouri și istoricul francez al artei — trebuie să cedeze locul unor mijloace de expresie mai tinere și mai democratice: fotografiei, pe care „artiștii au respins-o în 1863 cu frică și dispreț și care a făcut ca pictura să devieze pe o linie moartă"; cinematografului, „care a fost prea multă vreme tratat ca o industrie și care de peste o jumătate de secol a creat atîtea capodopere"; televiziunii, „una dintre cele mai importante Tehnici ale Expresiei din întreaga, îndelungata istorie a omenirii, aidoma cuvîntului, scrisului și tiparului: o artă care, cel puțin în Occident, înlătură barierele sociale, ajunge atît la burghezi, cît și la muncitori și la țărani; și se adresează tuturor generațiilor". Nu tablourile sau romanele, ci filmele sînt, pentru Gimpel, marile opere ale timpului nostru, cele care vor supraviețui în mileniul următor. Dintre noile tehnici ale expresiei, primele două, după ce și-au atins perioada de splendoare, s-ar afla, totuși, la asfințit; fotografia secolului XIX este adeseori mai importantă decît aceea a timpului nostru — afirmă Gimpel —, iar marile filme „au și fost turnate". Nu de azi, de ieri, Rossellini susține „moartea cinematografului". Înaintea lui, un mare cercetător și teoretician al artei, Rudolf Arnheim,

---

[47] *Contro l'arte e gli artisti*, Milano, Bompiani, 1970.

vorbește de un asemenea deces și îl fixează de-a dreptul la apariția filmului sonor. „Sfîrșitul cinematografului mut nu e decît sfîrșitul cinematografului. E tragic, e ca bomba abătută asupra templului grec. Acesta a fost distrus". Iar Keaton, Stroheim și însuși Chaplin reprezintă pentru Arnheim o adevărată distrugere istorică[48].

Dintre artele vizuale care au o funcție și un rol de jucat în societatea contemporană nu ar mai rămîne, prin urmare, decît televiziunea? Este de exclus o comparație între aceasta și vechile arte „create pentru o societate în care numai puțini privilegiați aveau dreptul la onorurile culturii", reia Gimpel în „violentul său refuz al cultului artistului și artei mercantilizate"; precum și, la rigoare, o comparație cu cinematograful. „Tocmai la începuturile unei Tehnici a Expresiei nivelul e mai înalt. Asupra noilor tehnici apasă mai puține prejudecăți și tradiționalisme. Noile arte sînt, în general, concepute de oameni noi, care nu sînt striviți de trecut". Televiziunea, apărută după fotografie și cinematograf, este și mai mult o artă democratică, deoarece se adresează unui număr de persoane niciodată atins de limbajele precedente. Să nu vină intelectualii să ne spună, condescendent, că Tv are de bună seamă mari posibilități culturale, dar că e vorba de o artă încă în faza copilăriei, atrage atenția Gimpel. Intelectualii, amintește criticul, au fost prea adeseori în întîrziere față de tehnică; pînă și un Platon a fost ostil scrisului care, în secolul IV, punea în criză tradiția orală și dialogul. Televiziunea este „o artă care, prin extraordinara varietate a programelor sale, înalță nivelul cultural al țării, invită la reflecție și deschide intelectul". Pentru Gimpel, de fapt, televiziunea a ajuns la un punct ce nu va fi depășit: „Fără îndoială în Marea Britanie, mai puțin

---

48 Cfr. *La bomba die ritrovati tecnici sulla cattedrale cinematografica* (Bomba perfecționărilor tehnice asupra catedralei cinematografice), conversație a lui Rudolf Arnheim cu autorul cărții de față, în „Cinema Nuovo", Milano, a. VIII, nr. 140, iulie-august 1959; reprodus, parțial, în Rudolf Arnheim, *Filmul ca artă*, cit.

fără îndoială, în Statele Unite, probabil în Franța". Așa cum nu va fi depășit nivelul atins în trecut de fotografie și de cinematograf.

Nu există nici o îndoială, nici pentru noi, că Tv e o artă, și chiar o artă mai democratică decît celelalte, în sensul că ajunge la toată lumea sau aproape. Astăzi, începem să reflectăm la faptul că noile forme de comunicare nu sînt doar artificii mecanice, apte să creeze o lume iluzorie — afirmă Marshall McLuhan — ci noi limbaje cu noi și unice puteri de expresie[49]. Un intelectual

---

[49] Cfr. Marshall McLuhan și Edmund Carpenter (sub îngrijirea lor) *La comunicazione di massa* (Comunicarea de masă), Firenze, La Nuova Italia, 1966. Scria Eisenstein: „Posibilitățile expresive ale cinematografului sînt infinite. Iar eu sînt convins că deocamdată de-abia le-am pătruns [...] În prima jumătate de secol nu a fost folosită decît o minusculă parte a inepuizabilelor sale resurse [...] Încă nerezolvată pînă la capăt este problema sintezei artelor, care tind spre deplina și organica lor fuziune în sînul cinematografului. Între timp, mereu noi probleme ne ies în întîmpinare [...] Iată că miracolul televiziunii ne stă dinainte ca o realitate vie care amenință să pulverizeze rezultatele încă incomplet asimilate și clarificate ale experienței cinematografului mut și sonor. În ele, de exemplu, montajul nu era decît *decalcul* mai mult ori mai puțin perfect al decurgerii reale a percepției întîmplărilor recreate prin prisma conștiinței și a sensibilității artistului. La televiziune, în schimb, montajul va deveni însăși decurgerea, chiar în clipa în care se desfășoară procesul [Eisenstein se referă, firește, la «priza directă», care permite o autentică și foarte particulară «opera in fieri». Vom asista la stupefianta unire a două extreme. Prima verigă a lanțului formelor dinamice ale spectacolului teatral, actorul, care transmite spectatorului conținutul gîndurilor și sentimentelor sale în însăși clipa cînd le încearcă, va întinde mîna celui care va elabora formele superioare ale spectacolului viitor, cinemagicianului televiziunii care, iute ca o clipire de pleoapă sau străfulgerarea unui gînd, jucîndu-se cu distanțele focale ale obiectivelor și cu adîncimea cîmpului, va putea să transmită în mod direct și imediat milioanelor de ascultători și de spectatori interpretarea artistică a evenimentului în momentul nerepetabil în care se împlinește, în momentul primei și tulburătoarei întîlniri cu el" (Cfr. prefața lui Eisenstein scrisă pentru *The Film sense*, Sensul filmului, New York, Harcourt, Brace and Co., 1942; trad. italiană: *Tecnica del cinema*, Torino, Einaudi, 1950); citat de Paolo Gobetti în nota introductivă la *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, *cit.*

deschis, neacademic și deloc conservator, ca Walter Benjamin, ar fi primit televiziunea cu același entuziasm și cu aceleași raționamente cu care a salutat și analizat fotografia și cinematograful, ca „artă de massă“, mijloc care potențează reproductibilitatea tehnică a operei de artă. Contrar celor susținute de Gimpel și, înaintea lui, de Edmund Carpenter, nu totdeauna, totuși, din principiu și prin natura lor, „comunicările de massă sînt democrație“. Însuși Carpenter admite că spectatorul de televiziune, cu gura larg căscată și cu ochii nemișcați, este adeseori demnul succesor al cititorului pasiv, tăcut și solitar, al cărui cap se clătina și se clatină cînd înainte, cînd înapoi, ca o suveică într-o mașină de țesut. Tocmai prin particularitatea care-i îngăduie să parvină unui număr de persoane nicicînd atins de limbajele precedente, televiziunea poate să producă, și de fapt produce, o mai mare manipulare a realității: adeseori nu ridică nivelul cultural, nu invită la reflecție, nu hrănește intelectul. În apostila la faimosul eseu despre cinematograf, Benjamin a sesizat primejdiile ascunse într-o proastă folosire a filmului, iar filmele Germaniei naziste i-au dat dreptate. Manipularea, prezentă și acolo unde video-ul a atins cel mai înalt nivel, nu e nici măcar pomenită de Gimpel în pamfletul său atît de polemic la adresa artei „mercantilizate“. El insistă îndeosebi asupra „legii istorice“ după care copilăria unei arte corespunde celei mai mari maturități a respectivei arte. „Un limbaj nou ne face să privim cu ochii proaspeți și limpezi ai unui copil“, susține Carpenter; „ne oferă bucuria pură a descoperirii“[50]. Renoir, printre primii regizori care s-au apropiat de Tv, observă că toate artele, mari la început, s-au degradat după aceea, o dată cu perfecționarea tehnică; și că Tv, aflîndu-se într-o fază tehnică

[50] Cfr. Marshall McLuhan și Edmund Carpenter (sub ngrijirea lor), *La comunicazione di massa*, cit.

uşor primitivă, poate inculca din nou autorilor spiritul originar al cinematografului[51].

Trecerea de la marele la micul ecran devine tot mai frecventă printre regizorii de cinema. Şi un Rossellini, şi un Fellini, şi un Bertolucci şi atîţia alţi autori, vîrstnici şi tineri, au început să lucreze pentru Tv. Dar putem să susţinem oare categoric, cel puţin pentru moment — înainte ca cinevideocasetele să-şi desăvîrşească revoluţia şi poate şi după aceea — moartea cinematografului? Astăzi rămîne deschisă, oricum, cel puţin o problemă. Trebuie să vedem dacă filmele produse pentru video sînt cu adevărat televizuale, adică turnate cu o tehnică nouă; dacă oferă un tip de comunicare capabil s-o spunem cu Carpenter, să codifice în mod diferit realitatea, influenţînd într-o măsură surprinzătoare conţinutul mesajului comunicat. Sau dacă nu cumva avem de-a face mai curînd cu o structură analogă celei cinematografice şi filmele sînt produse de Tv şi, sau mai ales, din motive exterioare, contingente: costul mai mic, de exemplu. De altfel, nu întîmplător toate aceste filme realizate pentru micul ecran apar după aceea şi pe marele ecran. Se naşte bănuiala, de verificat se-nţelege, că adeseori continuăm să facem cinematograf, iar nu televiziune.

Subiectul istoriei

Tragedia bergmaniană este un nou tip de tragedie burgheză; trimite, calîndu-se în el, la actualul ateism religios burghez. Autorul *Şoaptelor şi strigătelor* e unul dintre cei mai mari reprezentanţi ai acestei tendinţe şi nu numai în cadrul cinematografului; se numără printre cei puţini care se pricep să o reprezinte „poetic", atinge rezultate expresive, stilistice, de mare relief: problema

---

[51] Cfr. Rossellini şi Renoir, *Il nostro incontro con la tv* (Întîlnirea noastră cu Tv, în „Cinema Nuovo", Milano, a. VII, nr. 136, noiembrie-decembrie 1958).

limbajului se rezolvă la el cu o înaltă conştiinţă, într-un acord exemplar de semnificate şi de semnificanţi. Concepţia despre lume şi istorie — poetica sa — e de natură idealistă; el se mărgineşte la a descrie şi la a interpreta „omul" dintr-un punct de vedere aproape exclusiv interior, cu o „perspectivă" care nu poate să nu ducă la „nimic". Ne prezintă, totuşi, probleme, tematici, fenomene individuale, conflicte private pe care marxismul autentic nu poate să le ignoreze, şi nu le ignorează închizînd ochii în faţa lor. În această epocă a noastră de răsturnări sociale şi de schimbări rapide, e de dorit să ajungem să ştim, cum afirmă Jung, mult mai mult decît ştim astăzi despre fiinţa umană individuală, din moment ce atîtea lucruri importante depind de calităţile mintale şi morale. E dogmatic să se afirme, subliniază Hauser, că psihanaliza este un produs al burgheziei decadente, sortit să sucombe o dată cu aceasta: nevrozele intră în preţul de plătit civilizaţiei noastre, dar, adaugă acelaşi Hauser, reprezintă numai o parte din tributul pe care-l plătim structurii sociale: „neajunsurile civilizaţiei" depind şi de alţi factori[52].

Multe sînt motivele care ne îndeamnă să întrevedem sau să vedem în lumea noastră un „ev mediu în viitorul apropiat" (dar, prin anumite aspecte, în diferite ţări, ne şi aflăm în evul mediu, ba chiar înainte de evul mediu): raportul dintre „pulsiunile de viaţă" şi „pulsiunile de moarte" (şi nu doar în sens psihanalitic) apare precar, favorabil celor din urmă. „Se mai poate, se mai poate face ceea ce contează?". Şi „ce este *ceea ce contează?*" Răspunsul la una dintre întrebări e legat dialectic de răspunsul la cealaltă. „Ce este ceea ce contează?". „Omul" face, oare, istoria sau destinul, soarta, o fiinţă superioară, Dumnezeu? În polemică cu John Lewis, filosoful „comunist" englez (sau, mai bine zis, membru al partidului comunist englez), pe care-l consideră bolnav

[52] Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, cit.

de „dogmatism acut", Louis Althusser[53] afirmă: „Pentru noi, cei care luptăm sub *dictatura burgheziei*, «omul» care face istoria e un mister. Dar acest mister avea un sens atunci cînd burghezia lupta împotriva feudalismului care o domina. *Pe atunci* a proclama, cum au făcut marii umaniști burghezi, că *omul* e cel care face istoria, însemna a lupta din *punctul de vedere al burgheziei*, pe vremea aceea revoluționară, împotriva tezei religioase a ideologiei feudale: *Dumnezeu* e cel care face istoria". Aceasta din urmă este și teza lui Bergman, ca și a altor mari regizori-artiști, ca Bresson, pentru care totul depinde de „Grația" lui Cristos. „Punctul de vedere burghez asupra istoriei a fost întotdeauna idealist", adaugă Althusser, „dar noi ne aflăm înaintea acestuia". Unii filosofi ne-au învățat că adevărata bogăție spirituală a individului depinde de bogăția relațiilor sale reale, că istoria nu sfîrșește prin a se rezolva în autoconștiință sau în materialismele empirice, că în ea, în schimb, se află pe orice treaptă, un rezultat material, un raport istoricește stabilit cu natura și de către oameni între ei, un raport între lumea interioară și cea exterioară. Nu ni se pare, deci, corect să pronunțăm o judecată de totalitate asupra omului, după ce am cercetat această judecată numai în cvadruplul aspect junghian, în structura 3+1, și să susținem că omul lui Bergman e omul *tout court*, simbolul condiției umane de azi. De altfel, e suficientă, oare, „busola psihicului" pentru a cunoaște individul sau, mai curînd, să cunoaștem doar o parte, jumătate din el? Sfîrșitul lumii prevestit de regizor depinde doar de faptul că nu mai sînt zei la care să putem recurge („doliul cerului", părăsirea oamenilor de către Dumnezeu) pentru a cere ajutor, și de faptul că Rațiunea e cea mai mare și mai tragică amăgire a noastră? Bergman îl previne, ca să zicem așa, pe „om", îi dă conștiința motivelor — a motivelor sale, din punctul de

[53] Louis Althusser, *Umanesimo e stalinismo* (Umanism și stalinism) Bari, De Donato, 1973.

vedere propriu lui, acela al ateismului burghez actual — datorită cărora se îndreaptă spre „nimic", pe un drum inexorabil și fatal. Despre care om se vorbește, și despre care individ și care rațiune? contează pentru noi ...

Ar fi greșit să se înlocuiască pesimismul atît de total și tragic al lui Bergman cu un optimism la fel de global și nivelator: s-ar rămîne oricum în contextul credinței (fie și de un alt tip, opus), adică al zeiței-Rațiune. Și totuși, „se poate face ceea ce contează pentru noi". În ce privește arta, și prin urmare filmul, opunînd dialectic ateismului actual de tip burghez, materialismul istoric: cufundînd tragedia într-o structură care nu mai e religioasă sau, oricum, metafizică, ci într-una laică și socială, și slujindu-ne și de instrumentele oferite de psihanaliză — de o parte a ei — cum a demonstrat Eisenstein în întreaga sa operă, și nu nu mai în *Ivan cel Groaznic*. Fără să ne ascundem, înainte de toate nouă înșine, numeroasele și complexele dificultăți, perspectivele ce devin tot mai îndepărtate, și timpii tot mai lungi de la o zi la alta, e posibil să se aducă o contribuție și prin cinematograf, în afara oricărui context mistic, în lupta împotriva angoasei care ne „ramifică alături" și înăuntru; și tocmai în momente de felul celor actuale, cînd și la răsărit crizele sînt profunde (și nu e vorba doar de violări ale legalității socialiste); este posibil, cu alte cuvinte, să respingem prejudecata primă din care derivă toate celelalte: că lumea e ceea ce e și că nu putem face nimic pentru a o modifica, și că, prin urmare, destinul — soarta, Dumnezeu sau „omul" înțeles în mod abstract — face istoria. Așa cum susține Pasternak și, mai nou, și Soljenițîn.

EISENSTEIN ȘI PUNCTAJUL DE LA HAMBURG

Serghei M. Eisenstein a murit la Moscova în ziua de 11 februarie 1948, după cincizeci de ani de viață intensă, bogată în căutări fecunde și în opere durabile. Începînd cu *Greva* (1924), flimul de debut, el a fost cea dintîi și cea mai mare personalitate a cinematografului sovietic, în care s-a afirmat — alături de Dziga Vertov, Dovjenko și Pudovkin — cu majestatea unui Maiakovski. Cel de-al doilea lung metraj al său, *Potiomkin*, realizat la douăzeci și șapte de ani, proclamat în 1958, la Bruxelles, de critici de naționalități și tendințe diferite, drept „cel mai bun" dintre toate, va produce, cum a scris Lukács, puternice emoții în mii și mii de oameni, chiar și în aceia care nu-i împărtășesc conținutul.

În privința artei regizorului, venit la cinematograf după experiențe teatrale și scenografice, toată lumea e de acord: în privința lui *cum* și-a realizat operele, cu un montaj înțeles nu ca o conexiune a unor diferite bucăți (cadre sau secvențe), ci ca o ciocnire, ca un conflict între imagini din care se nasc idei și concepte. „Adevărat titan, geniu al cinematografului, excepțional ca un om al Renașterii, deopotrivă creator și teoretician, dotat cu o cultură universală" afirmă Georges Sadoul. Cercetător atent al Renașterii, Eisenstein a simțit mereu nevoia de universalitate, de a uni cultura umanistă și cultura științifică, pro-

ducţia gîndirii şi producţia materială, de a înţelege şi în acelaşi timp de a şti să aplice raportul gîndire-practică. Chiar dacă pot să apară dezordonate, nenumăratele sale eseuri şi însemnări ţintesc spre enciclopedic. Frecvente, în ele, întîlnirile cu poeţi, scriitori şi pictori contemporani, moderni şi clasici. Încercările unei lecturi vizuale a lui Puşkin (căruia ar fi vrut să-i dedice un film) bazată pe elementele figurative şi de montaj, aparţin primei tinereţi. „Pe măsură ce cunoşteam operele lui Puşkin şi, după aceea, pe cele ale lui Gogol", nota în *Memorie* (Memorii)[1], „senzaţia acestei legături, a acestui nex, se adîncea".

În acest cadru, operele lui Balzac şi Milton, Poe şi Dickens, Lawrence şi Whitman şi alte atîtor altora devin motivul unor analize acute.

După întîlnirea cu Joyce, pe care l-a apărat în URSS, pune la punct monologul interior în cinematograf; îndeosebi El Greco şi Van Gogh îi oferă o reflecţie aprofundată asupra montajului în contextul artei figurative. Căutările se extind la domeniul istoric, ştiinţific, filosofic; de la psihologie, biologie, psihanaliză, la antropologie, la civilizaţiile antice; cea japoneză, de exemplu, sau cele indigene ale Pacificului. În însemnările lui Leonardo da Vinci pentru fresca *Potopul* recunoaşte un semnificativ fragment precinematografic, un exemplu clasic de montaj filmic; iar *Gioconda* apare pe neaşteptate într-un cadru din *Linia generală*. Rămînem plini de admiraţie în faţa unui atît de vast orizont de interese. Americana Marie Setton, biografa sa, ne informează despre o idee uriaşă a lui Eisenstein: o sinteză, împărţită în zece volume, a cunoaşterii umane necesare dezvoltării cinematografului ca mijloc de expresie.

Visul lui Eisenstein s-a realizat în parte. *Film sense* şi *Film form*, publicate în SUA de discipolul Jay Leyda şi traduse în Italia, la Einaudi[2], reprezintă o panoramă destul de incompletă a numeroaselor sale scrieri, dintre care multe rămase în

---

[1] Roma, Editori Riuniti, 1961.
[2] *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit.

stadiu de proiect sau de notițe. Cele două cărți constituie, totuși, tratarea cea mai originală și mai importantă din istoria noii discipline. Ele sînt rodul realizărilor teoretice și practice pe teme de montaj nu doar în domeniul cinematografului, ci și într-un plan estetic mai amplu, după cum afirmă autorul. „Pe de altă parte", adaugă, „tratarea mea pune în lumină posibilitățile, azi abia întrevăzute, ale mijlocului filmic în general"[3]. Aplecat spre filme capabile să dea formă ideilor, conceptelor, unui întreg sistem filosofic, unui „cinematograf intelectual", sinteză a expresiei artistice și a concepției științifice (printre proiectele sale, de amintit cel de a aduce pe ecran *Capitalul* lui Marx), Eisenstein a fost mereu deschis noului și perfecționărilor tehnicii. În sonor, în culoare, în stereoscopie, în cadrul extensibil, a văzut ulterioare posibilități artistice; iar în televiziune a recunoscut un eveniment revoluționar, susceptibil de ample dezvoltări[4].

În recenta înflorire de interese lingvistice, opera sa teoretică și practică a fost și rămîne pînă astăzi stimulantă și vitală pentru autori exigenți ca Pasolini sau Godard. Exemplare, în *Ivan cel Groaznic*, secvențele în culori, printre care dansul opricinicilor. Filmul e important nu doar pentru felul *cum* folosește mijloacele de expresie, ci și pentru *ce anume* spune prin ele. Chaplin are dreptate cînd afirmă că e vorba de cel mai bun film cu adevărat istoric, realizat pînă azi, deoarece interpretează istoria în mod „poetic", nu conformist. Ivan e văzut, putem susține, în maniera lui Galileo al lui Brecht, iar opera nu justifică deloc, așa cum au afirmat unii, tirania personală. Dimpotrivă, se întrevede în ea o condamnare a stalinismului și a jdanovismului. Nu întîmplător cea de-a doua parte a fost criticată, amenințată și interzisă. În filmele lui Eisenstein nu doar *ce anume*, ci și *cum* a întîmpinat adeseori

---

[3] Cfr. prefață lui Eisenstein la *The Film sense*, cit.
[4] În legătură cu poziția lui Eisenstein față de televiziune, a se vedea ce s-a spus în capitolul precedent.

opoziția noilor birocrați din URSS, începînd cu *Linia generală*; iar în stăinătate opoziția producătorilor pentru care trebuia să lucreze. Un destin analog pare să-i lege pe Alexandr Soljenițîn, autor al povestirii *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, și pe Eisenstein, amîndoi învinuiți de trădare[5].

„Eisenstein pierdut încredere tovarășilor săi. E considerat dezertor care a rupt ca țara sa", îi telegrafia Stalin lui Upton Sinclair în timpul nenorocoasei șederi a regizorului în SUA și a turnării, rămase neterminată, a lui *¡ Que viva Mexico!*, amplu tablou istoric al acelui pămînt. E adevărat: în fața „catedralelor sale distruse" — să nu uităm nici *Lunca Bejinului* — Eisenstein a acceptat, și poate cu totală bună-credință, deconcertanta „autocritică". Și totuși a rezistat încercării, păstrîndu-și demnitatea și integritatea. Iar cel care ar uita acest lucru s-ar dovedi lipsit de generozitate și neinformat[6].

De altfel, ca probă, e suficient să citim scrierile sale (din care astăzi se publică în URSS șase vo-

---

[5] Pe de altă parte, Soljenițîn avea să urmeze o cale diferită, opusă, față de Eisenstein; expulzat din URSS, devine un antimarxist visceral (cfr., printre altele, *Discorsi emericani* (Cuvîntări americane), Milano, Mondadori, 1976.

[6] Cea de-a doua parte a lui *Ivan cel Groaznic* (apărută în Italia cu titlul *Conjurația boierilor*) a fost privită cu ochi răi de Comitetul Central al PCUS; Eisenstein e acuzat de „necunoașterea istoriei" în zugrăvirea, bunăoară, a lui Ivan, „om cu o voință fermă și cu un caracter puternic, ca pe un om cu o voință slabă și cu un caracter șovăielnic, nn fel de Hamlet". Ca și în alte ocazii, și în acest caz, „autocritica" lui Eisenstein e cu dublu tăiș; el nu renunță să se apere, fie și printre rînduri, trimițînd indirect la anumite enunțuri marxiste: „Noi îl cunoaștem pe Ivan cel Groaznic ca pe un om cu o voință fermă și cu un caracter hotărît", admite. Și adaugă: „Dar putem, oare, exclude din caracterizarea acestui țar posibilitatea existenței anumitor îndoieli? Cu greu putem admite că isprăvile atît de nemaipomenite ale acestui om nu l-au îndemnat să se îndoiască asupra alegerii mijloacelor sau să devină nesigur în cutare sau cutare prilej". Cfr. Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Istoria cinematografului rus și sovietic, Milano, Il Saggiatore, 1964.

lume)[7], lecţiile de regie, filmele şi nu în cel din urmă rînd tocmai *Ivan cel Groaznic*. Fiecare dintre aceste filme reprezintă o dată, şi nu doar pentru cinematograful sovietic. „A fost viaţa. Trăită intens, cu bucurie, cu pătimire. Şi, uneori, într-un mod minunat", nota în februarie 1946, cînd a suferit o gravă criză cardiacă.

Şi reabilitarea sa, după Congresul al XX-lea, a fost o reabilitare postumă.

Babel şi „lunca". Odesa, întîi septembrie 1936. „Iată principala noutate: l-am avut ca oaspete, în trecere, pe Eisenstein", scrie Babel mamei sale Feodosia şi surorii Maria. „Peste cîteva zile va începe, la Ialta, turnarea filmului după un scenariu al meu". „Scenariul e gata", anunţă în luna următoare; „sînt mulţumit de lucrul făcut cu Eisenstein, dar n-aş vrea ca Mosfilm să prindă gustul de a mă mai chema odată"[8]. Babel se referă la *Lunca Bejinului*, inspirat de una dintre cele mai importante şi mai cunoscute povestiri — cu acelaşi titlu — ale lui Turgheniev. Despre lupta dintre vechi şi nou în satul rusesc, atît de viu înfăţişat de autor în *Povestirile unui vînător*, filmul istoriseşte episodul, întîmplat în realitate, al unui băiat, tînăr pionier sovietic, ucis de tatăl chiabur. Să ne amintim că, în această privinţă, Babel publicase cu cîţiva ani mai înainte primul capitol al unui roman despre colectivizarea agriculturii într-o lume de „oameni prin tradiţie neliniştiţi şi aprigi". Nu era prima oară cînd Eisenstein se gîndea la o colaborare directă cu scriitorul, care nu a socotit niciodată conlucrarea cu regizorul, pe care-l stima foarte mult, ca pe o „comandă", ca pe un produs „alimentar". Între 1924 şi 1925, pentru a celebra faptele de vitejie ale diviziei lui Semion Budionnîi — care a luptat

[7] Se mai află în pregătire, tot în URSS, şi alte volume de scrieri ale lui Eisenstein.

[8] Isaak Babel, *Racconti proibiti e lettere intime* (Povestiri interzise şi scrisori intime), Milano, Feltrinelli, 1961. Pentru celelalte referiri la Babel, cfr. acelaşi volum.

împotriva trupelor generalilor albi în timpul revoluției din octombrie — Eisenstein intenționa să se inspire și din materialul cules de Babel în *Armata de cavalerie*. Dar *Armata de cavalerie*, așa trebuia să se intituleze și filmul, a fost unul dintre numeroasele proiecte ale regizorului rămase pe hîrtie sau neduse la bun sfîrșit; iar *Lunca Bejinului* a rămas inedit, nu a fost proiectat în public. Teama lui Babel de a fi din nou chemat de Mosfilm spre a lucra pentru cinematograf, a fost dezmințită de fapte. Și în acest domeniu, el a devenit un „maestru al artei tăcerii", cum se autodefinise la primul Congres al scriitorilor sovietici, în urma atacurilor îndreptate împotriva lui după *Armata de cavalerie* și *Povestirile din Odesa*.

În 1936, Eisenstein era încă proaspăt încercat de dureroasele experiențe trăite întîi în Franța și după aceea în Statele Unite. Filmul pe care intenționa să-l facă după *Ulise* în timpul fecundei întîlniri cu Joyce a rămas în stare de proiect și, tot pe hîrtie, a rămas și frumosul scenariu al romanului *O tragedie americană* de Dreiser. Dar mai cu seamă era mîhnit din cauza neterminatului *¡ Que viva Mexico !* și a împrejurărilor care-l țineau departe de imensul și prețiosul material filmat. Alte dureri profunde îl așteptau acum în patrie. *Lunca Bejinului*, întrerupt de mai multe ori și scris de două ori (a doua oară, de Babel) a fost interzis, iar autorul obligat să-și facă „autocritica". Acuzației de a fi interpretat politic greșit tema, de a fi deformat faptul reprezentat și, prin urmare, de a fi dus filmul la „catastrofă", Eisenstein îi răspunde că un revoluționarism primitiv și haotic, în locul unei conștiințe bolșevice, a dat naștere, în ciuda intențiilor pozitive, unor erori subiective și unor daune obiective. Nici cea de-a doua redactare a scenariului, adaugă cineastul, și nici regia nu reușesc să ducă tragedia dintre tată și fiu în afara cazului de sine stătător, să o insereze într-un context general, să implînte episodul în țesătura întregii lupte de clasă de la

sate. Prima redactare dizolva toate elementele umane în personajul tatălui, specific lui Eisenstein: tatăl-fiară e o figură formalistă și prea puțin convingătoare; cea de-a doua cade în extrema opusă: în spatele „dramei umane" a bătrînului care-l ucide pe tînăr se șterge și dispare ura față de chiaburul a cărui furie smintită, în lupta împotriva socialismului, nu se oprește nici măcar dinaintea unui delict atît de atroce. „Lucrul trebuia să fie întrerupt. Corectări ulterioare nu-l puteau salva", încheie Eisenstein. Și el își ia asupră-și întreaga răspundere, caută să-l disculpe pe Babel: „Greșeala derivă din scenariu, dar interpretarea regizorală nu s-a ridicat împotriva elementelor negative și a continuat, în pofida posibilităților oferite de cea de-a doua redactare, să repete defectele inițiale".

Nu filmul trebuia să fie întrerupt, ci trebuia oprită și osîndită silnicia birocraților, intervenția atît de obtuză și de barbară a directorului cinematografiei sovietice de pe atunci, cenzura sa împotriva „fundamentării formale și ideologice" a filmului, acum ireparabil distrus. Un eveniment important și un motiv de larg interes vizează repropunerea a ceea ce a rămas din *Lunca Bejinului*, Puțin, din păcate: fotografii de lucru, schițe. fotograme, diapozitive ale celor două redactări, compuse și montate după criteriul poate cel mai apropiat intențiilor lui Eisenstein. Acest material reperat constituie, pentru cinematograf ca artă și cultură, un fapt de o neobișnuită, amplă anvergură: este echivalent cu rămășițele unei statui antice ieșite la iveală dintre săpături, cu fragmentele unei capodopere literare pierdute, cu paginile inedite ale unui mare poem, găsite după ani de căutări. Judecînd după aceste imagini nemișcate, după acest „fotofilm", *Lunca Bejinului* ar fi trebuit să fie una dintre operele cele mai reprezentative ale regizorului și dintre cele mai tipice ale inegalabilului său stil de montaj în cadru. Tocmai contrariul a ceea ce i se imputa: chiar și așa cum sînt reconstituite și expuse acum, episodul central,

uciderea fiului de către un bătrîn chiabur, şi secvenţa „jefuirii bisericii", exprimă tabloul real şi dialectic al unei perioade istorice. Dramatica luptă pentru emancipare, în satele înapoiate de atunci, nu pare deloc disimulată de o reprezentare caligrafică şi patologică.

Turgheniev, Babel, Eisenstein. Neobişnuitul trinom ţîşneşte cu putere din resturile *Luncii Bejinului*, din preţioasele ruine ale acestei catedrale distruse ce se aşază alături de neterminatele *! Que viva Mexico !* şi *Ivan cel Groaznic*. Analog este destinul celor doi scriitori şi al regizorului: deşi iubesc cu putere progresul şi propriul pămînt, sînt acuzaţi de „neînţelegere cu duşmanul". În realitate, fără să renunţe nici o clipă la realitatea vie a ţării de baştină, ei s-au străduit să deschidă noua cultură rusă în faţa culturilor occidentale mai înainte, aducînd contribuţii artistice relevante şi decisive în literatură, în teatru, în cinematograf.

Împotriva „esteticii clişeelor"". O persoană competentă în domeniul cinematografului şi cu o inteligenţă vie, după ce a văzut cîteva secvenţe ale lui Eisenstein, a zis: „Foarte bine, îmi place mult. Dar ce vor spune massele? Ce vor spune cei pentru care lucrăm?". Numit la conducerea unei case de producţie, un oarecare a formulat următoarea judecată pe un scenariu al lui Mihail Lenidov, ziarist şi director al săptămînalului „Ecran": „Am citit toată noaptea. N-am înţeles nimic. Totul e fărîmiţat. De respins". Cele două episoade se află în *Punctajul de la Hamburg* care, publicat de Viktor Şklovski la Leningrad, în 1928, apare în Italia în 1969[9].

Întrebarea persoanei vigilente şi competente e actuală şi azi în faţa filmelor lui Godard şi Resnais, a *Osîndiţilor pămîntului* de Valentino Orsini, a *Căii lactee* de Buñuel, a *Orei lupului* de Bergman. Opere fărîmiţate în „subiect", în structura lor lingvistică, sînt ele oare, de respins, din

[9] *Punteggio di Amburgo*, Bari, De Donato.

cauza aceasta? Şi ce să mai răspundem celor care, deşi le admiră, se preocupă de „masse"? Cînd nu înţelegi un om (şi, putem adăuga, un roman, un tablou şi, evident, un film), nu înseamnă neapărat că el se află în greşeală — notează Şklovski —, poate că tu însuţi pricepi mai greu: nu se pot face mereu opere pentru aplauzele de astăzi, care să placă imediat publicului: trebuie dat spectatorului răgazul de a le percepe. Atunci cînd în URSS a fost proiectat pentru prima oară *Intolerance* — aminteşte şeful şcolii formalismului rus — publicul nu reuşea să suporte montajul lui Griffith şi ieşea din cinematografe; astăzi, îl citeşte pe Griffith ca pe o carte deschisă. Acelaşi lucru s-a întîmplat cu operele lui Eisenstein şi cu *Pămîntul se cutremură* al lui Visconti, care a anticipat timpurile cu cel puţin zece ani. Dacă vrei să te bucuri de artă, zicea Marx, trebuie să fii o persoană educată pentru artă.

Ca şi în literatură, Şklovski şi alţi formalişti, de la Jakobson la Brik, avîndu-i ca aliaţi pe futuriştii ruşi şi înaintea tuturor pe Maiakovski, au polemizat, şi în cinematograf, cu „noul tărîm al esteticii" din critica oficială, estetica clişeelor. În afară de aceasta, mai era şi o altă problemă nu mai puţin importantă de rezolvat. „Eu, Şklovski (zice scriitorul şi dramaturgul Vladimir Kirson) am nevoie de revoluţie pentru ca să existe filme bune. El (Kirson) are nevoie de filme pentru revoluţie". Dar, pentru autorul *Punctajului* e vorba de o antinomie reacţionară, bazată pe lipsa de credinţă în ceea ce se face. Regizorul lui *Potiomkin* avea această credinţă.

„Eisenstein la Hamburg" s-ar putea intitula profundele şi originalele pagini pe care Şklovski le dedică marelui regizor în cartea sa: un Eisenstein, ca s-o spunem cu acest critic, nepus cu umerii la podea conform instrucţiunilor impresarilor, birocraţi de la Sovkino şi critici conformişti, care-l descalifică acuzîndu-l de formalism, ci un autor căruia i se scoate în evidenţă clasa reală. Înlocuind numele de romancieri cu cele ale unor

regizori, la Hamburg se află în anii '20, în întîlniri de luptă nemăsluite, Pudovkin şi Kuleşov, Dovjenko şi Dziga Vertov; printre aceştia, Eisenstein e un campion autentic. Cineaşti ca Gardin şi Ciaureli nu au ajuns încă în cetate; ba mai mult, pentru „punctaj", ei nici nu există. Vladimir Gardin a făcut, în *Poet şi ţar*, un Puşkin „împăiat". Năzbîtii de analfabeţi, afirmă Şklovski, exantem al bolii de care suferă acest film, unde singurul lucru istoriceşte autentic e halatul scriitorului. Munca literară, teoretică şi practică, îl face pe şeful şcolii formalismului rus mai exigent decît este un cineast obişnuit, după cum el însuşi mărturiseşte, admiţînd explicit că cinematograful l-a făcut mai puţin rigid, mai simplu şi mai modern. Există afinităţi între activitatea literară a lui Şklovski şi cea cinematografică — teoretică şi practică — a lui Eisenstein: sensul disjuncţiei formelor şi libertatea de a le trata, mutarea centrului de interes dinspre unitatea mai mică spre cea mai mare, importanţa acordată nu modului în care sînt legate bucăţile unei opere, ci manierei în care acestea contrastează între ele. Pentru Eisenstein, aşa cum am văzut, montajul e înţeles ca idee rezultată din ciocnirea dialectică a imaginii precedente cu cea succesivă: din contradicţie ia naştere un concept nou. Referindu-se la hieroglifele limbii japoneze, el dă următorul exemplu, dintre cele mai simple: „un ochi + apă = a plînge". E semnificativ faptul de a găsi în *Punctaj* că oamenii, pe ecran, sînt un fel de hieroglife: nu imagini, ci cuvinte şi concepte cinematografice. Alte afinităţi, chiar şi într-un context mai larg, trebuie căutate în faptul, subliniat de scriitorul însuşi, că Eisenstein — care nu a apărut din senin, din apă sau din aer — este o logică împlinire a operei desfăşurate de Frontul de stînga al artelor, Lef. „Putem reproşa regizorului de a se fi plasat la mijlocul, poate de-a dreptul spre sfîrşitul, şi nu la începutul mişcării". Pentru ca să apară, explică eseistul, a trebuit să lucreze întîi un Kuleşov, „cineochiul" lui Dziga Vertov, con-

structiviştii, şi să se nască ideea cinematografului fără subiect.

În „elucidarea procedeului“, care impregnează atît de mult activitatea sa teoretică, Şklovski subliniază că în *Potiomkin* scara monumentală de la Odesa e trama; că obiectele „lucrează“ perfect: crucişătorul, adevărat protagonist, tunurile, catargele, totul joacă. Şi continuă: Eisenstein e un foarte mare maestru, deoarece, în faţa materialului oferit de viaţa cotidiană, a ştiut să se folosească de libertăţile sale: libertatea de-a alege, de-a respinge, de-a schimba; şi, fireşte, totul a apărut mai exact din punct de vedere istoric. Cinematograful fără tramă, astăzi atît de răspîndit, ia naştere, deci, în anii '20 şi obţine prin Eisenstein roade expresive cu totul considerabile. *Octombrie*, *Potiomkin*, *Linia generală* sînt opere lipsite de tramă şi întemeiate pe „material“; în film, intriga tradiţională nu mai serveşte, încheia Şklovski, încă din 1928: scenariile comerciale „sînt mumí, dar din păcate mumiile au viaţă lungă“. În actuala polemică dintre vîrstnici şi tineri, înţeleasă adeseori în accepţie generaţională, unde şi unii şi alţii sînt văzuţi uneori de-a dreptul într-o accepţie de clasă, textele lui Eisenstein şi ale lui Şklovski conţin copioase motive de reflecţie şi numeroase principii socotite, astăzi, „noutăţi“.

„O palmă gustului public“. „Oamenii de cinema spun că sînt un actor original. Mă ispitesc cu discursuri... glorie ... avere ...“. Aşa se exprimă tînărul de douăzeci şi patru de ani, Maiakovski, într-o scrisoare adresată lui Lili Brik. Era anul 1918 şi interpreta, pentru casa Neptun şi în regia mediocrului şi necunoscutului Slavinski, *Domnişoara şi huliganul*. „Film miracol“: scris de poet şi socotit pierdut, a fost re-prezentat la Montreuil. Critica franceză a vorbit despre el cu entuziasm. Maiakovski dovedeşte o profesionalitate actoricească incomparabilă; sobru ca Mack Sennett, îl anunţă pe cel mai bun Chaplin şi-l depăşeşte,

susține „Arts". Dacă nu ar fi fost un mare scriitor, ar fi putut deveni un actor faimos, adaugă „Les Lettres Françaises"; în rolul „huliganului" e dezinvolt și atinge o firească perfecțiune. Chiar și dincolo de prezența poetului, se adaugă în revista franceză, filmul ne apare astăzi excelent; realizat în ambianțe autentice sau, poate, în interioare reconstituite, dar foarte adevărate, prevestește tonul cinematografului neorealist.

Maiakovski a demonstrat imediat un viu interes pentru noua artă și pentru importanța pe care putea și trebuia s-o aibă, în ea, actorul. Încă în 1913 apar primele sale scrieri despre cinematograf, primul său subiect, *Vînătoarea gloriei*. Teatrul de azi s-a condamnat la moarte și trebuie să predea cinematografului întreaga sa moștenire, susține în același an: „Triumful cinematografului e garantat, întrucît nu e decît consecința logică a întregii arte moderne"[10]. Și se declară nemulțumit de propriul debut, de scenariile inițiale și de transpunerea lor pe ecran. Nemulțumit de *Născut nu pentru bani*, de *Martin Eden* după London și chiar de *Domnișoara și huliganul*, prelucrare *Dăscălița muncitorilor* a lui De Amicis. „Sînt niște prostii, nu pentru că ar fi mai proaste decît celelalte lucruri", declară, „ci pentru că nu sînt mai bune". Regizorul, scenograful, actorii și toți ceilalți — adaugă — au depus toate eforturile pentru a văduvi filmele, trase din aceste două scenarii, pînă și de cel mai mărunt interes[11].

Predînd Fotocinecomitetului panucrainean *Băieții*, despre viața pionierilor, și *Elefantul și chibritul*, „comedie terapeutică a unei familii care slăbește", amîndouă bazate pe documente exacte (colonia de copii Artek și stațiunea de tratament de la Yalta), Maiakovski subliniază că precedenta

---

[10] *Il cinematografo distrugge il „teatro": è questo il sintomo della rinascita dell'arte teatrale* (Cinematograful distruge „teatrul": acesta e simptomul renașterii artei teatrale), cit.

[11] Cfr. *Prefazione alla raccolta di sceneggiature* (Prefață la culegerea de scenarii), în Vladimir Maiakovski, *Opere*, vol. III, cit.

sa experiență de scenarist i-a demonstrat că orice elaborare de opere cinematografice din partea unor literați",, fără contacte directe cu studiourile și cu producția nu poate fi decît o treabă mai mult ori mai puțin cîrpăcită. „De aceea, începînd cu ziua de mîine", declară, „intenționez să-mi petrec o parte din timp în studiourile cinematografice, pentru a putea lua parte la realizarea subiectelor mele, după ce îmi voi fi însușit noua meserie". Declarația e din 1926[12]. Dar încă în 1918, dîndu-și seama de existența unei tehnici cinematografice, scrisese *Sclava filmului*, un scenariu care „urmărește pas cu pas" propria sa „operă de înnoire a literaturii". Și denunță încă o dată schilodirea subiectului în filmul realizat într-o „manieră cu adevărat nedemnă". E conștient că succesul sau falimentul lucrărilor sale depinde într-o măsură precumpănitoare de regizor, „pentru că întreaga lor semnificație stă în a arăta lucruri reale"[13]. Lucruri reale, *și*, dar mai ales, prin apelul la fantezie.

„Cetățeni ai cinematografului, ne-a fost furată inima, o frumoasă și splendidă femeie. Poate că bogații bătrînei, secretarele îndrăgostite vor voi acum să cumpere biletele de intrare? Trebuie să organizăm imediat urmărirea". La invitația pusă în *Inima cinematografului* — „variantă înnoită" a *Sclavei filmului* — spectatorii răspund printr-un cor de aprobări: „Pentru numele lui Dumnezeu și al tuturor diavolilor", telefonează agitat directorul sălii cinematografice brigăzii mobile a miliției, „luați imediat toate măsurile necesare pentru a regăsi filmul"[14]. Această „fantezie-fapt", cel de-al optulea scenariu al lui Maiakovski, este, poate, unul dintre cele mai bune lucruri scrise

[12] Cfr. *L'opera cinematografica* (Opera cinematografică) [1926] în Vladimir Maiakovski, *Opere*, vol. III, cit.

[13] Cfr. *Prefazione alla raccolta delle sceneggiature*, cit.

[14] Cfr. *„Il cuore del cinema" ovvero „Il cuore dello schermo"*, „Fantasia-fatto" in quattro parti con prologo ed epilogo („Inima cinematografului" sau „Inima ecranului", „fantezie-fapt" în patru părți, un prolog și un epilog) în Vladimir Maiakovski, *Opere*, vol. III, cit.

de el pentru cinematograf. Pune în lumină, fără echivocuri și cu forță polemică, mușcătoare, diferența fundamentală dintre cinematograf și cinematograf, polemica anticonformistă pe planul moravurilor și al limbajului.

Pentru multă lume, cinematograful e spectacol, scrie Maiakovski în 1922; de fapt, e aproape o concepție despre lume, întinerește literatura, demolează estetica tradițională; este îndrăzneală și răspîndire de idei. Dar cinematograful e bolnav, insistă poetul: afaceriști îndemnatici îl plimbă ținîndu-l de mînă, strîng bani, emoționînd lumea cu subiecte meschine; trebuie să asanăm apele moarte, stătute, și moralismul, altminteri vom avea ori tip-tapul de import american, ori obișnuiții ochi cu lăcrimioara în colțul lor. „De cea dintîi dintre posibilități ne-am săturat pînă peste cap", încheie; „de cea de a doua, și mai tare"[15]. Dînd o „palmă gustului public" și în domeniul cinematografului, critica lui Maiakovski se îndreaptă nu doar împotriva filmului hollywoodian, ci și împotriva meșteșugarilor și „tradiționaliștilor" altor națiuni. „Palma" implică, în același timp, producția prerevoluționară și sovietică. Uneori, mulțumită cîte unui regizor bun — afirmă poetul într-o luare de cuvînt din 1918 la Comitetul cinematografic — reușim să producem două sau trei pelicule artistice, și totuși acestea se află la un nivel coborît, cu totul inadmisibil. „Am avut ocazia să o constat pe propria-mi piele. Am turnat la Moscova trei pelicule, trei subiecte, în unul dintre care [aluzia e la *Domnișoara și huliganul*], din cauze de forță majoră, a trebuit să joc și eu. Un singur subiect a rezistat criticilor Comitetului. Cel de-al doilea a fost respins, au găsit că-i lipsesc ideile educative și așa mai departe"[16].

---

[15] Cfr. *Cinema e cinema* (Cinematograf și cinematograf) [1922] în Vladimir Maiakovski, *Opere*, vol. II, cit. Textul integral al acestei scrieri e reprodus în nota 10 a primului capitol.

[16] Cfr. *L'attività del comitato cinematografico* (Activitatea comitetului cinematografic) [1918] în Vladimir Maiakovski, *Opere*, vol. I, cit.

În urarea adresată cinematografului sovietic cu ocazia celei de a zecea aniversări a Revoluției din octombrie — aceea de a renunța la filme indecente ca *Poetul și țarul* — Maiakovski anticipa critica adusă operelor așa-zis epico-monumentale, ilustrative și apologetice, care aveau să-și găsească un spațiu atît de larg în cinematograful din URSS în anii '30. Lupta împotriva birocraților filmului sovietic e prezentă, mai puternic, în una dintre ultimele sale poezii. În *Cinematograf și vin* din 1928, Maiakovski îl acuză pe „un filosof de la Sovkino", președintele acestui organism în perioada aceea, că pretinde cinematografului un venit deloc inferior celui obținut din vînzarea vinurilor; iată de ce filmele sînt mai dăunătoare, afirmă poetul[17]. Scenariile lui Maiakovski nu au avut o soartă prea bună, chiar dacă unele erau „tipice și interesante pentru dezvoltarea unei noi cinematografii". Puține — cele transpuse pe ecran, iar aceste puține s-au dovedit, pînă la urmă, pelicule mediocre. Două dintre ele au servit ca interacțiune între cinematograf și teatru în opera sa: situații și motive din *Tovarășul Kopitko*, ne informează biografii, au fost retopite în *Baia*; la baza *Ploșniței* găsim *Uită șemineul*, scenariu redactat, ca și cel de mai înainte, în 1927. În orice caz, ponderea pe care Maiakovski a avut-o în înnoirea intelectuală și expresivă a filmului ca artă și cultură de avangardă rămîne considerabilă. Și în acest domeniu, el a fost un „poet-pilot".

---

[17] A zis / un filosof de la Sovkino:/ 'Sînt frați / cinematograful și vinul. / Deși / unor / le place mai mult cel dintîi, / totuși / și într-un caz și celălalt / eu trebuie / să dobîndesc / un venit de la cinematograf / nu mai mic / decît de la cel care vinde vinul'. / Nu știu / cine și ce anume / e de vină / (aceasta este / o poveste lungă), / dar filmele / deja / au ajuns din urmă vinul / ba sînt chiar și / mai dăunătoare. / Și în curînd / fiecare dintre noi / fi-va / la fel de scîrbit". (*Cinematograf și vin*, în Vladimir Maiakovski, *Opere*, vol. IV, cit.)

STRUCTURI EPIFANICE, DOLIU ŞI UTOPIE

Influenţa lui Pirandello

Lucio D'Ambra îşi amintea că a debutat în cinematograf, în epoca filmului mut, cu un scenariu al *Logodnicilor*, scris într-o singură noapte, pentru regia lui Ugo Falena. „Acei barbari *Logodnici*, pe care Manzoni nu ni-i va putea ierta niciodată, au fost puşi în scenă în mai puţin de o săptămînă, iar prietenul care mă însoţea, amuzîndu-se la culme de o asemenea primitivă naivitate a artei mute, era Luigi Pirandello". Care, îşi mai amintea D'Ambra, a ieşit în prima seară din studio după ce a făgăduit să-i predea lui Falena, în opt zile, scenariul *Confesiunilor unui italian* de Ippolito Nievo. Scenariu pe care „din fericire, nimeni nu l-a văzut vreodată"[1].

Erau anii în care producătorii, şi în special Tespi Film, adresau literaţilor cu maximum de uşurinţă, următoarea întrebare: „Vrei să devii şi tu regizor artistic?". Iar făgăduiala făcută lui D'Ambra şi lui Falena — în realitate, era vorba poate de o zeflemea, de o glumă cordială — subînţelegea o luare de poziţie împotriva modului aceluia superficial de a face film. Dacă diferite lucrări ale lui Pirandello (nuvele, romane, piese de teatru) au fost transpuse pe ecran, pînă şi în America, în

---

[1] Cfr. Eugenio F. Palmieri, *Vecchio cinema italiano* (Vechi cinematograf italian), Venezia, Zanetti editore, 1940.

interpretarea Gretei Garbo[2], marele povestitor și dramaturg — cum își amintește un alt cineliterat, Arnaldo Frateili — a rezistat la facila ispită de a deveni autor de subiecte și regizor, încă de pe vremea cînd era foarte puțin cunoscut și își „rotunjea cu literatura salariul de profesor la Școala Normală de fete". Pirandello a examinat întotdeauna cu seriozitate problemele filmului; și nu a crezut, din punct de vedere estetic, în adaptările pentru ecran: nu a crezut în ilustrări, în traduceri. „Dacă eu, la cinematograf, nu mai pot vedea cinematograful ci o copie proastă a teatrului, și trebuie să aud vorbind în mod incongruent imaginile fotografiate ale actorilor, cu o voce de aparat transmisă mecanic, voi prefera să merg la teatru, unde cei care vorbesc sînt, cel puțin, actori adevărați, cu vocea lor naturală"[3]. El cunoștea destul de bine

---

[2] Arnaldo Frateili, *Ricordi di un cineletterato* (Amintirile unui cineliterat) în „Bianco e Nero", Roma, a. IV, nr. 9, septembrie 1940. „Cred că am fost printre primii care au colaborat la transpunerea cinematografică a unei lucrări a lui Pirandello, atunci cînd, acum vreo cincisprezece ani", scria Frateili în 1936, „am scenarizat *Dar nu e un lucru serios*, pentru regia lui Camerini, cred. În 1921 am regizat eu însumi un film tras din nuvela *Trandafirul*, pe care Pirandello ceruse să fie adaptată pentru cinematograf de către fiul său Stefano. Cam în aceeași vreme, Genina trebuie să fi pus în scenă o altă nuvelă pirandelliană, *Grătarul cu jăratec*. De atunci, reducțiile cinematografice ale lucrărilor pirandelliene s-au înmulțit, de la *Așa cum mă vrei*, interpretată de Greta Garbo, pînă la *Răposatul Mattia Pascal*, a cărei «filmare» s-a încheiat chiar în zilele dispariției autorului" (Cfr. *Pirandello e il cinema*, P. și cinematograful, în „Cinema", serie veche, Roma, a. I, nr. 12, 25 decembrie 1936. O listă, în ordine cronologică, a adaptărilor cinematografice de opere ale lui Pirandello se află în bibliografia îngrijită de M. Lo Vecchio-Musti, publicată în Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, Eseuri, Poezii, Scrieri felurite, Milano, Mondadori, 1960.)

[3] Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro* (Dacă filmul vorbit va desființa teatrul), în „Corriere della Sera", Milano, 16 iunie 1929; reprodus în *Eseuri, Poezii, Scrieri felurite*, cit. [Vezi traducerea românească în Luigi Pirandello, *Teatru*, Editura pentru literatură universală, București, 1967 — n. trad.] În această scriere se poate citi: „Un anumit abuz de *régie*, spre a face ca teatrul să devină mai ales, sau cît mai mult cu putință, un spectacol și pentru

posibilităţile cinematografului, ca şi greşelile ce se comiteau prin noul mijloc, începînd chiar cu încercările prietenilor săi literaţi.

Numai copiii au divina fericire de a-şi lua în serios joaca, notează în caietele sale Serafino Gubbio operator al cinematografului mut: uimirea e în ei, o revarsă asupra lucrurilor cu care se joacă şi se lasă înşelaţi de acestea; nu mai e un joc, ci o realitate miraculoasă. Aici, în cinematograf, adaugă operatorul, e cu totul altfel: nu se lucrează în joacă, deoarece nimeni nu are poftă de joacă; dar cum să iei în serios o activitate care nu are alt scop decît de a înşela, de a amăgi — nu pe noi înşine — ci pe ceilalţi; a amăgi înjghebînd cele mai stupide ficţiuni? După cum se ştie, Serafino Gubbio este protagonistul lui *Si gira...*[4] şi prin acest personaj din 1915, printre anticipatorii literaturii şi artei moderne, Pirandello în loc să înregistreze lumea cinematografului, o judecă şi chiar în planul folosirii mecanice, alienante a filmului, atunci şi în perspectivă. Este revelator — cum notează Debe-

---

ochi, o anumită imitaţie a procedeelor tehnice cinematografice, la care cîte un *régisseur* încerca să recurgă, întunecînd treptat scena şi făcînd să apară alta din bezna momentană, cu acompaniament de sunete, alegerea unui repertoriu teatral, mai uşor şi mai puţin consistent, care să se lase lesne manipulat pentru a se obţine aceste efecte de schimbări bruşte şi alte efecte, pregătite numai pentru o desfătare vizuală [«schimbările scenice» despre care vorbea A. G. Bragaglia], erau de pe atunci semne manifeste a cît de mult teatrul se temea de concurenţa cinematografului. Pericolul grav pentru teatru era că voia să se îndrepte spre o asemănare cu cinematograful. Dar iată că, dimpotrivă, cinematograful vrea acum să devină teatru".

Totuşi, á propos de cuvînt în cinema, Pirandello va susţine, de exemplu, „vocea din off". „Cînd l-am cunoscut la Berlin în 1929", îşi aminteşte Eisenstein după zece ani, Pirandello vorbea de ceea ce visa să poată face din vocea din off. Cît e de aderentă la întreaga concepţie a lui Pirandello această voce care intervine de-afară în acţiune! Cum poate fi ea folosită în scopuri ironice a fost demonstrat cu eficacitate de către René Clair în *Ultimul miliardar*, şi, încă mai abil, de către Kuleşov în filmul tras din O. Henry, *Marele consolator* (Cfr. *Motive de mîndrie*, cit.).

[4] *Si gira...* (Se filmează), în „Nuova Antologia", Roma, iunie-august, Milano, Treves, 1916.

nedetti — că Pirandello şi-a plasat acţiunea romanului în lumea cinematografică şi că Serafino, care îşi începuse jurnalul susţinînd că există un „dincolo" în fiecare dintre noi şi în toate lucrurile, un „dincolo de noi înşine", sfîrşeşte prin a fi „o mînă care învîrte o manivelă", pură prezenţă fizică, el însuşi obiect şi, ca atare, pierzîndu-şi facultatea de a cuvînta, devenind mut. Pe Pirandello îl interesa cinematograful care vede şi „dincolo", ceea ce e „dincolo de noi înşine", nu doar fenomenul exterior al oamenilor şi lucrurilor, ci şi esenţa pe care veşmintele o ascund, dualismul dintre formă şi viaţă; şi tocmai pentru răspunderile pe care, în ciuda aparenţelor, filmul le dezvăluie într-o asemenea operaţie, mai mult decît teatrul.

Să ne gîndim, observă Umberto Barbaro, la marele rol pe care-l joacă, la Pirandello, subiectivitatea protagoniştilor; şi să reflectăm la dificultăţile pe care le întîmpină conflictul dintre diferitele puncte de vedere în reprezentaţia teatrală; dificultate pe care cinematograful o elimină prin putinţa de care dispune de a aşeza aparatul de luat vederi în locul actorilor şi, în consecinţă, de a arăta lumea aşa cum ei, şi numai ei, o văd. Această posibilitate îl izbise profund pe scriitor — subliniază Barbaro — care iubea cinematograful şi care a dorit mereu să facă cinematograf, dovadă că în subiectul său *Gioca, Pietro!* (Joacă, Pietro!) nu a ezitat să scrie, la un moment dat, „Aici aparatul devine vesel". Aparatul subiectiv, adică personajul[5]. Ipoteza lui Barbaro e confirmată de Pi-

---

[5] Umberto Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1960. „Cît de mult a aspirat Pirandello la expresia cinematografică", scrie Barbaro, „rezultă clar încă din *Şase personaje*, care, aşa cum s-a spus, în polemica lor cu Directorul-regizor [capocomico — n.n.], mai mult decît în căutarea unui autor pleacă în căutarea cinematografului: acesta pretinde o aderenţă la realitate şi o reelaborare a ei prin părăsirea convenţiilor teatrale şi, înainte de toate, a unităţilor aristotelice, şi aspiră la multiplicarea acţiunilor, a locurilor, a timpului; şi nu numai atît; în cinematograf, oamenilor vii, în carne şi oase, li se opun personaje abia schiţate, fantomatice care ar cîştiga mult dacă ar fi umbre. De fapt, Pirandello ţinea enorm la

randello atunci cînd, în 1929, caută să rezolve în manieră pur optică problema aflată la rădăcina celor *Şase personaje în căutarea unui autor*: „Mă străduiesc să fac să se înţeleagă, prin acest mijloc vizual, cum cele şase personaje şi destinele lor au fost concepute în mintea autorului şi, îmbibîndu-se de viaţă, devin independente de el". Cu această ocazie, Pirandello mărturiseşte că vrea să indice căi noi în film: „Cum va fi posibil, tehnic, ca aceste căi să poată fi străbătute este, deocamdată, o taină a mea, pe care, însă, o voi dezvălui curînd printr-o lucrare oferită publicului"[6].

Care să fi fost acest secret, Pirandello nu a mărturisit niciodată pe ecran. Proiectatul *Şase personaje* — film a rămas literă moartă. Iar *Joacă, Pietro!*, unicul subiect scris de el anume pentru cinematograf, nu corespunde decît în parte — în realizarea vizuală a lui Walter Ruttmann, *Acciaio*, Oţel, 1933 — concepţiei pirandelliene despre film ca pură viziune şi pură muzică, „ochi şi auz uni-

---

adaptarea cinematografică a capodoperei sale, în care intenţiona să interpreteze rolul autorului". (Textul acestei „adaptări" — „film-nuvelă" —, scris în colaborare cu Adolf Lantz, a apărut în Germania la ed. Reimar Hobbing, Berlin 1929; poate fi găsit şi, în franceză, în „La Revue du Cinéma", / Paris, II, 10, 1 mai 1930 / şi, parţial, în italiană, în „Cinema" / Roma, a. VI, n. 120, 25 iunie 1941 /, precedat de un articol al lui Giancarlo Beria intitulat *Pirandello e i surrealisti*, Pirandello şi suprarealiştii. După Arcangelo Leone de Castris, unul dintre cei mai mari cercetători pirandellieni, *Sogno (ma forse no)*, Visez, sau poate că nu, este „un veritabil scenariu cinematografic, conceput potrivit unui precis limbaj filmic" (Cfr. *Storia di Pirandello*, Istoria lui P., Bari, Laterza, 1962). Pentru toate celelalte trimiteri la de Castris, cfr. acelaşi eseu. / Între timp, Aristarco însuşi a publicat, integral, acest text, în „Cinema Nuovo", n. 289—290/291, iunie—august—octombrie 1984, cu o notă introductivă de Rossano Vittori — n. trad./

6 Luigi Pirandello, *Dramma e sonoro*, Dramă şi sonor, în „La Naciòn", Buenos Aires, 7 iulie 1929; reprodus în „Cinema", serie veche, Roma, a. IV, n. 81, 10 noiembrie 1939.

te într-o desfătare unică"[7]. N-a fost o întîmplare că Emilio Cecchi, pe vremea aceea la Cines, a chemat pentru *Oțel* un regizor „simfonic" ca germanul Ruttmann, și că muzica, gîndită și compusă anume de Malipiero, a avut o pondere atît de importantă în această operă, mai ales în unele secvențe, ca acelea de la topitoriile din Terni. Mai mult decît în *Oțel*, film cu rezultate artistice discutabile, adevăratul secret de care vorbea Pirandello se găsește în *Si gira...* — republicat după zece ani cu titlul *Quaderni di Serafino Gubbio operatoare*[8] — în acest „roman de făcut", în care unii văd „noul fel de a fi" al cinematografului: adică, un cinemato-

---

[7] Scrie Pirandello: „Cinematografia trebuie să se elibereze de literatură pentru a-și găsi adevărata expresie și atunci își va desăvîrși adevărata sa revoluție. Să lase narațiunea pe seama romanului, iar drama — pe seama teatrului. Literatura nu este propriul său element; elementul său propriu este muzica. Să se elibereze de literatură și să se cufunde cu totul în muzică. Dar nu în muzica de acompaniament al cîntului: cîntul e cuvînt: iar cuvîntul, fie și cîntat, nu poate fi imagine; așa cum nu poate să vorbească, tot așa imaginea nu poate nici să cînte. Să lase melodrama teatrului de operă, iar jazzul — Music Hall-ului. Eu mă refer la muzica menită să vorbească tuturor, muzica exprimată în sunete, căreia ea, cinematografia îi va putea constitui limbajul vizual. Iată: pură muzică și pură viziune. Cele două simțuri estetice prin excelență, ochiul și auzul, unite într-o desfătare unică: ochii care văd, urechea care ascultă, și inima care simte întreaga frumusețe și varietatea sentimentelor, pe care le exprimă sunetele, reprezentate în imaginile stîrnite și evocate de aceste sentimente, mișcînd subconștientul pe care-l au toți oamenii, imagini negîndite, ce pot fi teribile ca un coșmar, misterioase și schimbătoare ca visele, într-o succesiune vertiginoasă, ori blînde și odihnitoare, ca însăși mișcarea ritmului muzical. Cinemelografie, iată numele adevăratei revoluții: limbaj vizual al muzicii" (Cfr. *Dacă filmul vorbit va desființa teatrul*, cit.). Interesant de notat e că această concepție pirandelliană asupra filmului ca „pură viziune" și „pură muzică" trimite la „vizualismul" lui Germaine Dulac, prin care se înțelegea tocmai „muzica ochilor" (Cfr. Germaine Dulac, *L'essence du cinéma*, Esența cinematografului, în „Les Cahiers du Mois", Paris, 1925). À propos de *Gioca, Pietro !*, se cuvine amintit că scenariul a fost scris de către Pirandello în colaborare cu fiul său (Stefano Landi).

[8] *Caietele lui Serafino Gubbio, operator*, Firenze, Bemporad 1925.

graf în care protagoniștii aduc, din secvență în secvență, „o sfidare a tratamentului verist, care să-i facă să coincidă doar cu una dintre nenumăratele și transmutabilele lor posibilități, pe baza căreia să-și decline logic povestea, pe o linie cu sens unic și nedeformabil"[9]. Un cinematograf în care, ca și în „piesa de făcut" *Șase personaje în căutare de autor*, oamenii să fie în același timp „unul, nici unul și o sută de mii".

Este simbolic, în cel mai bun sens al cuvîntului, faptul că, așa cum observă Giacomo Debenedetti, împingînd pînă la eroism pasivitatea de martor, Gubbio e lovit de o traumă care-l face mut pentru totdeauna; „verismul suferă ultima înfrîngere, ba chiar definitiva lichidare a constatatei sale inutilități: își pierde facultatea de a cuvînta". Este pericolul, capcana pe care cinematograful le întîlnește atît de frecvent: ținînd să fie simplu martor, se mărginește la înregistrarea faptelor vieții la suprafață și într-un singur sens. Pirandello a intuit acest funest destin încă din 1915, și l-a combătut într-o perioadă cînd regimul imprimase Thaliei un chip unic și fals. În polemica din zilele noastre asupra conivenței scriitorului cu fascismul, ni se pare lipsit de generozitate și antiistoric să nu deosebim omul de artist. Întreaga operă a lui Pirandello este mărturia unei analize și a unei critici îndreptate în direcția dizolvării oricărei realități exterioare, falsă și mincinoasă.

Serafino Gubbio, operator

Rezultă din ce în ce mai limpede influența directă și indirectă pe care Pirandello a început să o exercite în ultima vreme asupra unor regizori dintre cei mai singulari, italieni și străini (de la Godard la Robbe-Grillet, de la Bergman la Antonio-

---

9 Giacomo Debenedetti, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?* (Un punct de înțelegere în romanul modern?), în „Europa Letteraria", n. 22—24, 1963. Introdus în *Il personaggio uomo* (Personajul om), Milano, Il Saggiatore, 1970.

ni) cu personajele sale în căutare de autor și care „dezechilibrează fețele", cu romanele și piesele sale „de făcut". Pentru a desluși mai bine acest punct, utilă și interesantă ne apare o „recitire" a marelui scriitor care, împreună cu Federigo Tozzi — cum a subliniat, printre cei dintîi, Giacomo Debenedetti — a inaugurat romanul modern în Italia. Ne limităm aici la recitirea unei singure cărți, reproducînd printr-un „montaj pe subiecte" și teme, cîteva fragmente semnificative din *Si gira...*, apărut în îndepărtatul 1915 și, cu titlul *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, retipărit după zece ani, o dată cu apariția lui *Unul, nici unul și o sută de mii*, alt text fundamental pentru studierea amintitei influențe.

Se cuvine precizat, de la bun început, totuși, că nu e vorba, de exemplu, de a-l recupera pe Godard prin Pirandello, ci de a vedea ce și cît e pirandellian în opera acestui regizor, mai ales începînd de la *Une femme marie* (O femeie căsătorită).

Un joc hibrid. După reflecția sa asupra cinematografului ca produs al celor mai stupide ficțiuni, Serafino[10] adaugă: „Iese la iveală, vrînd-nevrînd

---

[10] „Serafino Gubbio e Luigi Pirandello însuși, căruia", notează Frateili, „observator implacabil al închipuirilor vieții omenești fixate în opere narative devenite după aceea teatrale, i-a plăcut să se reprezinte în veșmintele operatorului care «turnează» acele ficțiuni cu scîrba de a vedea cum bucuriile, durerile sufletului nostru sînt devorate de rapida, tremurătoarea, țăcănitoarea mașinărie [...] Ceea ce interesează în acest roman este sufletul cu care una dintre cele mai înalte minți ale timpului nostru — o minte înclinată spre speculație, dar și cu inimă și cu sînge bogat, înzestrată cu o rară putere de expresie în forme de reprezentare și dramatice — s-a apropiat de arta reprezentativă, de reprezentația, prin excelență: cinematograful. Acest suflet, critic și intim respingător în romanul din mediul cinematografic, nu s-a schimbat după aceea, substanțial, oricît de numeroase aveau să fie contactele ulterioare pe care Pirandello le-a stabilit cu cinematograful, și interesul arătat pentru evoluțiile sale, ca și subiectele împrumutate, ca și propunerile de a colabora la noile cuceriri expresive ale Cinematografului cu criterii revoluționare. Fiindcă disensiunea dintre Pirandello și Cinematograf era fundamentală, prin însăși concepția

și fără putință de amăgire, un joc hibrid. Hibrid, pentru că, în el, stupiditatea ficțiunii se descoperă și frapează cu atît mai mult, cu cît se realizează chiar prin mijlocul ce se pretează cel mai puțin la

---

sa filosofică asupra vieții și artei. Celui care simțea realitatea ca pe o umbră, nu putea să nu-i repugne acea umbră care se făcea părere a realității; cel care descoperea ficțiunea și în aspectele vieții care altor oameni le apăreau mai adevărate, nu putea să adere la ficțiunea care se drapa cu prerogativele adevărului și acționa cu forța sa de convingere asupra masselor. Natura artei pirandelliene e analitică și dialectică, cea a artei cinematografice e sintetică și figurativă; gîndirea lui Pirandello are nevoie de cuvînt pentru a se exprima în infinitele ei fațete, pe cînd în Cinematograf cuvîntul e mai adecvat sugestiei decît definirii. Și totuși, cu cît interes vorbea Pirandello de atîtea ori despre cinematograf! Poate că el vedea în această formă de expresie, ultima venită printre arte, modul de a reprezenta acel *dincolo* («există un *dincolo* în toate», zice Serafino Gubbio), pe care gîndirea lui îl vedea în toate lucrurile omului și a cărui formă adevărată, o formă anume și nu alta, îi scăpa mereu: dureros nod central al materiei. Și folosea cu cordialitate orice ocazie pentru a vedea pe ecran cîte o lucrare narativă sau teatrală proprie, și — bun, cum era, și politicos cu cei care se străduiau să interpreteze operele fanteziei sale — părea că e mulțumit, că aprobă, ba chiar uneori lăuda; dar se simțea că înăuntrul lui nu era satisfăcut" (*Pirandello și cinematograful*, cit.).

În legătură cu această din urmă considerație, interesant e pasajul unei scrisori adresate de Pirandello societății producătoare a primei adaptări pentru ecran a romanului *Răposatul Mattia Pascal*, realizată de Marcel L'Herbier în 1925 (cea de a doua poartă semnătura lui Pierre Chenal și e din 1936): „Astăzi acord cu entuziasm *Răposatul Mattia Pascal* lui Marcel L'Herbier, căruia îi apreciez fără rezerve caracterul și talentul. Realizatorul lui *Don Juan et Faust* va ști să introducă în filmul său ceea ce nu este în roman, păstrînd însă absoluta originalitate a subiectului. Pentru prima oară am încredere în arta mută". Reproducînd acest pasaj din scrisoare, Leonardo Sciascia comentează: „Curios: L'Herbier făcuse alte filme, mai bune și de un succes mai larg, dar Pirandello vorbește de *Don Juan și Faust*, film discontinuu, incongruent, fără tramă. Și mai curioasă e urarea ca regizorul să se priceapă a pune în film ceea ce nu e în roman: o dorință aproape împotriva naturii pentru autorul unei cărți pe punctul de a fi tradusă în film (încît îl face pe Sadoul să spună că această scrisoare a lui Pirandello e vecină cu adularea»)". Prin Ivan Mosjukin (interpret al ambelor filme ale lui L'Herbier), în Mosjukin, se întreabă Sciascia, „să descopere, oare — să ne facă pe noi să descoperim — că Giacomo Casanova și Mattia Pascal

minciună: reproducerea fotografică". „Ar trebui să se înțeleagă", adaugă, „că fantasticul nu poate dobîndi realitatea decît prin intermediul artei, și că realitatea pe care i-o dă un aparat, îl ucide prin însuși faptul că îi e dată de un aparat, adică de un mijloc care-i descoperă și dovedește ficțiunea, din simplul motiv că-l dă și prezintă drept real. Dar dacă e mecanism, cum poate să fie viață, cum poate să fie artă? E ca și cum am intra într-unul din acele muzee cu statui vivante, de ceară, îmbră-

---

sînt, cam în felul celor doi teologi dușmani ai lui Borges, una și aceeași persoană? O aceeași persoană căreia i se poate da un nume mai universal decît cele două care-l alcătuiesc: don Giovanni. Prea ușor, — prea ușor chiar la suprafață, pentru ca să nu comporte o dificultate intrinsecă — să invoci acest nume pentru Casanova. Mai greu însă pentru «alesul suflet—suflet ales » care e Mattia Pascal. Dar nu este, oare, Mattia Pascal — chiar dacă întîmplarea joacă un rol mai important decît voința — o formă a donjuanismului polimorf, dacă nu de-a dreptul rădăcina acestuia? Ca toate miturile durabile, acela al donjuanismului se pretează la noi întrupări, la descoperirea de fațete noi: aidoma diamantului, căruia, pentru a i se scoate la iveală mai multă lumină, se născocesc noi șlefuiri. Iar talia lui Mattia Pascal mi se pare eficace: numai că trebuie studiată cu mai multă angajare, în ocazii mai puțin improvizate și precare". Acesta e punctul în care Sciascia citează pasajul din scrisoarea pirandelliană, „ca element ce poate folosi șlefuirii, ca element care din cazual devine cauzal". Dacă mai adăugăm, apoi, adaugă Sciascia, „că, după cît se pare, Pirandello însuși l-a indicat pe Mosjukin ca «interpret ideal » al filmului și că actorul, datorită succesului obținut cu Mattia Pascal, este chemat de o societate franco-germană să interpreteze un costisitor și somptuos film despre Casanova, iată că totul apare ca aranjat pentru jocul borgesian, căruia nu i-am schițat, aici, decît un palid bruion" (Cfr. *Ritrovo l'anima buona di Mattia Pascal*, Regăsesc sufletul ales al lui Mattia Pascal, în „Corriere della Sera", Milano, 4 februarie 1979). În urarea ca L'Herbier să pună în film ceea ce nu există în *Răposatul Mattia Pascal*, este respinsă — aș vrea să adaug — orice dorință, aproape împotriva naturii pentru un autor ca Pirandello, legată de o carte pe cale de a fi transpusă pe ecran.

Pirandello, așa cum s-a văzut și cum vom mai vedea, nu cîntărește filmul în funcție de literatură și știe că, dispunînd acesta de mijloace specifice, un film care ține seama de o atare specificitate, cum sublinia Della Volpe, „adaugă ceva romanului sau, mai bine zis, conține ceva ce romanul nu are".

cate și pictate. Nu încerci altceva decît sentimentul de surpriză (care aici ar putea fi și repulsie) a mișcării, unde nu e posibilă iluzia unei realități materiale". Și nimeni nu crede, serios, că poate crea o asemenea iluzie — continuă Gubbio: se încropește ceva, spre a da aparatului *lucruri de luat*, pe șantiere, în studiouri, pe platforme. „Publicul, ca și aparatul, ia tot. Se cîștigă bani cu lopata, mii și mii de lire pot fi cheltuite în neștire, pentru construirea unui decor care, pe ecran, nu va dura mai mult de două minute. Mînuitori de aparate, mașiniști, actori își iau cu toții aerul că înșeală aparatul care va da aparența de realitate tuturor ficțiunilor lor". „Ce sînt eu pentru ei", se întreabă Gubbio, „eu care, cu multă seriozitate, asist impasibil, învîrtind manivela, la acest stupid joc al lor?"

Kosmograph, împărăție a aparatului. „Casa *Kosmograph* se află aici, pe această stradă îndepărtată, dincolo de porțile orașului. Plină de gropi și de praf, abia schițată la început, are aerul și impolitețea unei persoane care, așteptîndu-se să trăiască liniștit, se pomenește hărțuită fără întrerupere [...] Automobile, trăsuri, care, biciclete și toată ziulica un du-te-vino neîntrerupt de actori, operatori, mașiniști, muncitori, figuranți, curieri, și un zgomot asurzitor de ciocane, ferăstraie, rindele, și mult colb și miros de benzină. Clădirile, înalte și joase ale marii Case cinematografice se ridică în fundul străzii, de o parte și de alta; mai răsar cîteva mai încolo, fără nici o ordine, în spatele unei îngrădituri vaste, care se întinde și se pierde în cîmp: una, mai înaltă decît toate celelalte, e dominată de un fel de turn cu pereți de sticlă, cu geamuri opace, care strălucesc la soare; iar pe zidul ce se vede din stradă și de pe alee, pe albul orbitor al tencuielii, stă scris cu litere negre, cubitale: *Kosmograph*". În calitate de operator, Serafino Gubbio are privilegiul de-a ține un picior în „Secția Fotografică" sau a „Pozitivului", și celălalt în „Secția Artistică" sau a „Negativului"; și „toate

minunățiile complicației industriale și așa-zis artistice" îi sînt familiare. „Aici se desăvîrșește, în taină, opera aparatelor. Tot ceea ce aparatele au devorat din viață, cu lăcomia fiarelor locuite de un vierme solitar, se revarsă aici, în vastele încăperi subterane, abia dezîntunecate de oarbe lămpi roșii, care aruncă sinistru o licărire sîngerie asupra tăvilor enorme pregătite pentru baie. Viața înghițită de aparate e aici, în acești viermi solitari, vreau să spun în peliculele gata înfășurate în rame. Trebuie ca această viață, care nu e viață, să fie fixată, pentru ca o altă mașinărie să-i poată reda mișcarea, atîrnată, aici, de nenumărate clipe. Ne aflăm parcă într-un pîntec în care se dezvoltă și se formează o monstruoasă gestație mecanică. Și cîte mîini lucrează, la toate acestea, în umbră! Aici se află o armată de bărbați și de femei: operatori, tehnicieni, paznici, responsabili cu dinamul și cu alte aparaturi, cu uscătoriile, cu băile de apă, cu virajele, cu colorarea, cu perforarea peliculei, cu lipirea bucăților".

Mîini, nu vede altceva decît mîini Serafino Gubbio în laboratoarele Kosmograph-ului, unde lucrează de opt luni și unde „directorul de scenă" este Nicola Polacco, sau, cum îi spune toată lumea, Cocó Polacco, prietenul său din copilărie și coleg de studii la Napoli, în prima tinerețe, și căruia îi datorează postul de operator. „Nici un criteriu călăuzitor; o mare harababură; babilonie, babilonie! Cincisprezece, douăzeci de subiecte lăsate baltă; echipele în debandadă mișunînd încoace și-ncolo, deși li s-a spus demult că toate trebuiau să se adune și să fie gata pentru *filmul* tigrului, în vederea căruia se și cheltuiseră mii și mii de lire!" Serafino continuă să nu vadă altceva decît mîini, în aceste camere obscure: „Mîini trebăluind deasupra bazinelor; mîini cărora lucirea întunecată a lămpilor roșii le dă o înfățișare spectrală". Se gîndește că aceste mîini aparțin unor oameni care nu mai există, osîndiți, aici, să nu mai fie decît mîini: „Aceste mîini, instrumente. Au ele o inimă? La ce-ar fi bună? Aici nu e de nici un folos. Doar ca

instrument, ca unealtă a unei maşini, ar putea sluji şi ea, pentru a mişca aceste mîini". E de ajuns ca Serafino să intre în acest întuneric înecat de răsuflarea maşinilor, de exalaţiile substanţelor chimice, pentru ca tot „prisosul" să se evaporeze: sufletul său, adică, inima, fiinţa sa de om.

O mînă care învîrteşte o manivelă. Serafino Gubbio, unul dintre angajaţii în aceste munci *pentru distracţie*, operator, observă: „La drept vorbind, să fii operator, în lumea în care trăiesc şi din care trăiesc, nu înseamnă cîtuşi de puţin a opera, a activa. Eu nu operez nimic. Iată. Îmi plasez maşinuţa pe trepiedul cu picioare îmbucate. Unul sau doi „aparatori", [asistenţi], urmîndu-mi indicaţiile, trasează pe covor sau pe platou cu o prăjină lungă şi cu un creion verzuliu, limitele înăuntrul cărora trebuie să se mişte actorii pentru a nu ieşi din obiectiv. Asta se numeşte *marcarea cîmpului*. Îl marchează alţii; nu eu: eu nu fac altceva decît să împrumut ochii mei maşinuţei, ca să-i indice pînă unde poate *prinde*. Odată pregătit decorul, directorul de scenă îi aranjează pe actori şi le sugerează acţiunile de desfăşurat". „Cîţi metri?" îl întreabă Gubbio pe director; iar acesta, în funcţie de lungimea scenei, îi comunică numărul aproximativ al metrilor de peliculă de care e nevoie, apoi strigă: „Atenţie, se filmează !" Iar „eu mă aştern pe învîrtit manivela". Ar putea cel mult să-şi facă iluzia că-i mişcă pe actori cam aşa cum o face un flaşnetar, care îşi execută bucata muzicală învîrtind un mîner. Dar Gubbio nu-şi face iluzii de nici un fel, şi continuă să filmeze pînă la terminarea scenei; după aceea, se uită la maşinuţă şi-l vesteşte pe director: „Optsprezece metri, sau: treizeci şi cinci. Asta-i tot". Nu numai mîinile — toate mîinile acelea — aparţin unor oameni care nu mai sînt, care nu au nici o inimă, nici un suflet; ci şi capul, care nu are alt rost decît acela de a gîndi ce anume poate să servească acestor mîini. Şi Gubbio e copleşit, puţin cîte puţin, de groaza nevoii ce i se impune,

de a deveni și el o mînă și nimic altceva. „Mă duc la magazioner să-mi procur peliculă virgină și-mi pregătesc mașinuța de ospăț. Îmi iau imediat cu ea în mînă, masca de impasibilitate. Mai mult, iată: nu mai sînt eu. Umblă *ea*, acum, cu picioarele mele. Din creștet pînă în tălpi sînt un lucru al ei: fac parte din angrenajul ei. Capul meu e aici, în mașinuță, și mi-l duc în mînă". În spatele „păianjenului său mare la pîndă pe trepied cu picioare îmbucate", arată ca un robot; uneori, mîna i se face de plumb, continuînd de una singură, mecanic, să învîrtească manivela. „Se filmează" e porecla ei. Învîrtește, nefericitul, mașinuța unui cinematograf, osîndit să nu fie altceva decît *o mînă care învîrtește o manivelă*, chiar și acolo sus, după ce va muri. Și continuă să-și pregătească pentru ospăț mașinuța, care mănîncă tot, orice prostioară ce i se pune în față. „Au inventat-o, trebuie să intre în acțiune, trebuie să mănînce".

„Prisosul" și tăcerea de obiect. Să fie, oare, chiar necesar Serafino Gubbio? *Ce* este el anume? O mînă care învîrtește o manivelă. „Trăiască Mașina care mecanizează viața ![11] Vă mai rămîne, oare, o, domnilor, un pic de suflet, un pic de inimă și de minte? Dați-le încoace, dați-le mașini-

---

[11] „Trăiască mașina care ucide viața !" (cinematograful, acel anume tip de cinematograf, mai mult regulă decît excepție). Scrie de Castris: aceasta e „o polemică purtată de-a lungul întregului roman [...] Omul e victima inconștientă a violentei sale dezumanizări: redus la mecanismul vertiginos pe care l-a produs însăși ambiția sa întru non-viața gesturilor inconsecvente, întru progresul fără conștiință". (A se vedea, în același roman, „omul cu vioara", și el implicat și victimă într-un asemenea progres). De Castris ne atrage totuși atenția: „Polemica, dacă băgăm bine de seamă, nu e împotriva noului mijloc de expresie [*monotype*], ci împotriva civilizației care-l aservește și-l deformează după placul ei; și [...] în special, împotriva aberației naturaliste pe care o repropuneau cu naivitate cele dintîi poetici ale cinematografului. Pirandello nu a hrănit nicicînd prejudecăți în privința filmului în sine. Dacă nu ar fi de ajuns să o dovedească numeroasele reducții cinematografice, autorizate, ale operelor sale, și *Visez* (*dar poate că nu*) [...], ar dovedi-o din plin, cu importante puncte de interes, articolul *Dacă filmul vorbit va desființa teatrul.*"

lor hulpave, care așteaptă ! Veți vedea și veți simți ce product de stupidități delicioase reușesc să scoată din ele. Pentru foamea lor, în graba mare de a le sătura, ce hrană puteți trage din voi în fiecare zi, în fiecare ceas, în fiecare minut? Este fără doar și poate triumful stupidității, după atîta minte și atîta studiu cheltuite pentru crearea acestor monștri, care trebuiau să rămînă instrumente și au devenit, în schimb, vrînd-nevrînd, stăpînii noștri". Serafino Gubbio își slujește, așadar, mașinuța, deoarece o învîrtește pentru ca ea să poată mînca." Sufletul, însă, nu-mi slujește. Mîna îmi slujește; adică, slujește mașina"[12]. Ochii și urechile lui Gubbio, „datorită îndelungatei obișnuințe, încep să vadă și să audă totul sub specia acestei rapide, tremurătoare, țăcănitoare reproduceri mecanice". Nici pentru ceilalți (în mod confuz) nu e efectiv *unul*, cineva — își dă seama —, persoana sa nu e necesară, prezența sa acolo e ca a unui *obiect*. Ceilalți pot să vorbească, reprezintă fiecare cîte o persoană, pe cea proprie: „Eu, nu: eram un obiect: poftim, poate chiar cel care stătea pe genunchii mei, înfășurat într-o pînză", mașinuța.

Și cu toate acestea, și Gubbio are o gură cu care să vorbească, ochi cu care să vadă; acești ochi strălucesc cînd o contemplă pe domnișoara Luisetta, de care s-a îndrăgostit. Luisetta, fiica lui Cavalena, binecunoscut la *Kosmograph* cu porecla de *Sinucigașul*: din pricina geloziei nevesti-si a trebuit întîi să părăsească armata, era medic locotenent, și circumscripții avantajoase, pe urmă să renunțe și la exercitarea liberei profesiuni, și la gazetărie și, în sfîrșit, la învățămînt,

[12] De Castris notează: „Serafino Gubbio e conștiința progresivei șubreziri a omului, a inevitabilului său destin de autodistrugere. Și totuși își vede destinul în ceilalți: în timp ce luptă omenește împotriva fatalei sale asimilări din partea mașinii, se scufundă cu-încetul în prăpastia impasibilității, a obiectivității insensibile, pe măsură ce viața îl convinge de zădărnicia oricărui simțămînt și a oricărei conștiințe". Cîți regizori, fie și dotați, nu au devenit și nu devin „muți", iar „sufletul" nu le mai slujește, dar slujesc „mașina"?

de care se lipise din disperare, în licee, ca suplinitor de fizică și chimie și de științe naturale; acum, neputînd (tot din cauza nevestei) să se dedice teatrului, pentru care crede de multă vreme că e deosebit de dotat, s-a apucat să confecționeze scenarii cinematografice, cu multă indignare, *obtorto collo*, spre a face față nevoilor familiei, pentru menținerea acesteia nefiind suficientă numai zestrea nevestei și ceea ce obțineau din închirierea a două camere mobilate.

„Există un *dincolo* în toate", notase Gubbio începîndu-și jurnalul. „Voi nu vreți sau nu sînteți în stare să-l vedeți". Învîrtind manivela, „eu sînt așa cum trebuie să fiu, adică perfect *impasibil*. Nu pot nici să urăsc, nici să iubesc [...] pe nimeni. Sînt *o mînă care învîrtește manivela*. Cînd, după aceea, mă reintegrez, adică atunci cînd supliciul de a fi *numai o mînă* ia sfîrșit și pot să-mi redobîndesc întreg corpul, mirîndu-mă că mai port un cap pe umeri, lăsîndu-mă din nou în voia acelui blestemat *prisos* care există, totuși, în mine și de care profesiunea mă condamnă să mă lipsesc în tot timpul zilei; atunci ... deh, atunci ce de sentimente, ce de amintiri se trezesc în mine [...]"

„Oh, domnișoară Luisetta, dacă ați ști cîtă bucurie îi dădea acest sentiment persoanei — *non necesare* ca atare, ci doar ca obiect — care vă stătea dinainte! V-ați gîndit dumneavoastră că eu — chiar și așa, stînd dinaintea dumneavoastră ca un obiect — aș putea simți ceva înăuntrul meu? Poate că da. Dar ce anume aș simți, sub masca mea de impasibilitate — nu vă puteți de bună seamă închipui. Sentimente *non necesare*, domnișoară Luisetta! Dumneavoastră nu știți ce sînt și ce bucurii amețitoare pot să dea! Această mașinuță, iat-o: vi se pare că ar avea nevoie de simțire? Nu poate să aibă! Dacă ar putea să simtă, ce fel de sentimente ar fi? Non necesare, desigur. Un lux pentru ea. Lucruri neverosimile..." Ei bine, astăzi, „eu — două picioare, un trunchi și, deasupra, o mașinuță — am simțit *neverosimil*". În momente ca acestea, Gubbio simte tăcerea lui de obiect, și

totuşi se complace în misterul ce provine din ea, pentru cine e în stare să-l sesizeze. Ar vrea să nu mai vorbească niciodată; să adune tot şi pe toţi în această tăcere, fiecare plînset, fiecare surîs; „nu pentru a fi, eu, ecoul surîsului; n-aş putea; nu pentru a consola, eu, plînsul; nu m-aş pricepe; ci pentru că toţi ar găsi în mine, nu doar faţă de durerile lor, ci mai mult încă faţă de bucuriile lor, o tandră milă menită să-i înfrăţească cel puţin pentru o clipă“[13].

Ar vrea să fie vulpe, Gubbio, dar nu e; nu ştie să spună că domnişoara Luisetta e un strugure acru. „Şi această biată fetiţă, la inima căreia n-am putut să ajung, iată, face totul pentru ca să-mi pierd judecata în preajma ei, calmul impasibil, frumoasa înţelepciune pe care mi-am propus de mai multe ori s-o urmez, pe scurt, atît de lăudata mea *tăcere de obiect*“. Există un dincolo în toate. Şi Gubbio suferă, în tăcerea şi pentru tăcerea sa. „Ceea ce mi-e dat să fac ziua toată, nu mai spun; dobitociile pe care am sarcina să le dau de mîncare, toată ziua, acestui păianjen negru pe trepied, care nu se satură niciodată, nu mai spun; dobitocii întruchipate de aceşti actori, de aceste actriţe, de atîta lume care, de nevoie, se pretează la a da de mîncare acestei maşinuţe propria lor pudoare, propria lor demnitate, nu mai spun; totuşi, trebuie să-mi trag şi eu răsuflarea, din cînd în cînd, absolut, o gură de aer pentru *prisosul* meu; sau, de nu, mor“. Dar Serafino continuă să învîrtească, nenorocitul, maşinuţa unui cinematograf.

Varia Nestoroff, „divina“. „Din osîrdia cu care Cocò Polacco răspunse la chemare, am înţeles perfect ce putere avea ea în Casă, unde era angajată ca primă actriţă cu unul dintre cele mai mari salarii“. Varia Nestoroff... Să fie cu putinţă? „Mi se părea şi nu mi se părea că-i ea“, îşi amin-

13 În „tăcerea“ lui Gubbio, în „detaşarea“ sa, care „arde toate amăgirile şi rezolvă în mărturie-denunţare sentimentul său de viaţă“, notează de Castris, „se află condiţia ultimă şi cea mai înaltă“ a artei pirandelliene.

tește Serafino Gubbio. „Părul acela de o ciudată culoare roșcată, aproape arămiu, felul de a se îmbrăca, sobru, aproape rigid, nu erau ale sale. Dar pașii subțiraticii și prea elegantei sale persoane, cu ceva felin în mișcarea șoldurilor; capul înalt, ușor aplecat într-o parte, și surîsul acela extrem de dulce pe buzele proaspete, ca două petale de trandafir, de îndată ce cineva îi adresa cuvîntul, ochii aceia deschiși într-un mod straniu, (verzi-albaștri — privind țintă în gol, și reci în umbra prelungilor gene, erau ai ei, de bună seamă ai ei, cu siguranța aceea numai a ei, încît oricine, orice ar spune sau ar pretinde ea, i-ar răspunde da". Nestoroff — cea comparată cu frumoasa tigroaică achiziționată de Kosmograph — pentru care un bărbat, pictorul Giorgio Mirelli, s-a sinucis, e foarte nefericită.

Gubbio o cunoaște și o studiază. („Eu studiez. Continui să studiez, pentru că aceasta, poate, este pasiunea mea cea mai puternică: m-a hrănit cînd eram în mizerie și mi-a încălzit visele, e singura mîngîiere pe care o mai am, acum că ele au sfîrșit atît de mizerabil".) Studiază, deci, intens această femeie, care, deși arată că pricepe ceea ce face și de ce face, nu stăpînește și nu „sistematizează", calm, conceptele, afectele, drepturile și datoriile, opiniile și obiceiurile. Are ceva în ea, această femeie — notează Gubbio — ceva ce ceilalți nu reușesc să înțeleagă, căci prea bine nu înțelege nici ea însăși; se ghicește, totuși, din expresiile violente pe care le folosește, fără să vrea, fără s-o știe, în rolurile ce i se încredințează; numai ea le ia în serios, cu atît mai mult, cu cît sînt mai ilogice și mai trăsnite, grotesc eroice și contradictorii; și nu e chip să fie ținută în frîu, să fie înduplecată să atenueze violența acestor expresii. „Lasă baltă ea însăși mai multe pelicule decît toți ceilalți actori din cele patru companii luați la un loc. Iese din cadru de fiecare dată; cînd din întîmplare nu iese, acțiunea ei e atît de dezordonată, atît de ciudat alterată și de falsificată îi e figura, încît în sala de vizionare aproape toate scenele la care a luat

parte apar inacceptabile, de refăcut [...] Şi se răfuieşte cu Polacco şi, în general, cu toţi directorii de scenă, care-şi ţin pentru sine *scenariile*, mulţumindu-se să sugereze rînd pe rînd actorilor acţiunea de desfăşurat în fiecare secvenţă, adeseori pe sărite, deoarece nu toate secvenţele pot fi executate în ordine, una după alta, în studio. Rezultatul e că, de cele mai multe ori, ei nici nu mai ştiu ce rol joacă în ansamblu..."

Nestoroff îl ceartă pe Polacco atunci cînd acesta apelează numai la Sgrelli (mica Sgrelli, *Sgrellina* cum îi spun toţi, sau mai mult la Sgrelli decît la ea, adevărata *primă actriţă* a companiei. „Gurile rele zic că o face ca să-l ruineze pe Polacco, şi Polacco însuşi crede lucrul acesta şi-l spune. Nu-i adevărat: nu există altă ruinare, aici, decît aceea a peliculelor; iar Nestoroff e într-adevăr disperată de ceea ce i se întîmplă; repet, fără s-o vrea şi fără s-o ştie". Există un dincolo în toate. Gubbio observă, studiază: „Ea însăşi rămîne uimită şi aproape înmărmurită în faţa apariţiilor propriei imagini pe ecran, atît de schimbată şi descompusă. Vede acolo o femeie, care e ea, dar pe care nu o cunoaşte. Nu ar vrea să se recunoască în acea femeie, dar cel puţin s-o cunoască. Poate de ani şi ani şi ani, de-a lungul tuturor aventurilor misterioase ale vieţii sale, Varia Nestoroff o urmăreşte pe această obsedată care e în ea şi care îi scapă, ca s-o oprească, s-o întrebe ce vrea, de ce suferă, ce-ar trebui să facă pentru a o îmblînzi, pentru a o potoli, pentru a-i reda pacea. Nimeni, dacă nu are ochii învăluiţi de o patimă potrivnică şi dacă nu a văzut-o ieşind din sala de vizionare după apariţia imaginilor sale, nu mai poate avea îndoieli în această privinţă. Ea e cu adevărat tragică: înspăimîntată şi căzută în extaz, cu stupoarea întunecoasă de pe chipurile agonizanţilor, abia izbutind să-şi stăpînească fremătarea convulsivă a întregii sale fiinţe"[14].

---

[14] „În haosul unei lumi îngîmfate şi mecanizate, aceea a cinematografului, a risipei, a cîştigului, lumea civilizaţiei industriale, mistificată, se configurează celălalt haos: deza-

Este furia, da, — specifică Gubbio — dar nu cea pe care o presupune toată lumea, adică pricinuită de un film compromis: este o furie rece, mai rece decît o lamă, este efectiv arma acestei femei împotriva tuturor duşmanilor; iar duşmanii devin, pentru ea, toţi oamenii de care se apropie, ca să o ajute să oprească ceea ce îi scapă din ea: din ea însăşi, desigur, dar aşa cum trăieşte şi suferă, ca să zicem astfel, *dincolo de ea însăşi*. „Ei bine, nimeni nu s-a îngrijit vreodată de acest lucru, mai important decît oricare altul pentru ea; în schimb, toţi rămîn orbiţi de corpul ei foarte elegant, şi nu vor să aibă şi nici să ştie altceva din ea. Şi atunci ea îi pedepseşte prin furia aceea rece tocmai în locul spre care se îndreaptă poftele lor; exasperează întîi asemenea pofte cu arta cea mai perfidă, pentru ca răzbunarea să-i fie mai cumplită, după aceea. Se răzbună, oferindu-şi timpul dintr-o dată şi cu răceală, chiar celui la care ei se aşteaptă mai puţin: aşa, într-o doară, pentru a le arăta cît de mult dispreţuieşte ceea ce ei preţuiesc la ea".

Pentru cîte unii, ba chiar pentru foarte mulţi dintre cei care nu ştiu să se vadă decît pe sine — scrie Gubbio — a iubi omenirea, adesea, aproape totdeauna chiar, nu înseamnă altceva decît să fie mulţumiţi de ei înşişi: foarte mulţumit de sine însuşi, de arta sa — pictura — trebuie că a fost, fără îndoială, Giorgio Mirelli, care se pierduse lîngă Nestoroff pînă la a-şi lua viaţa. „De fapt, starea ei sufletească obişnuită era extazierea şi uimirea. Dată fiind o asemenea stare, e uşor de

---

gregarea, de nevindecat, a «persoanei », înaintarea ei în abisul relativului", subliniază de Castris. „În figura Variei Nestoroff, diva enigmatică a trecutului zbuciumat, tigroaica gingaşă cu nenumăraţi şi «relativi » amanţi, lumea aceea dobîndeşte un chip uman. În neliniştea şi indiferenţa aventurilor sale, în această «neregăsire » a sa şi în acelaşi timp în retrăirea pînă la o identificare absurdă a rolurilor scenariului, se exprimă tocmai tragedia omului: acea urmărire a unor frînturi de sine, acea zadarnică invocare «a celorlalţi » care să-l ajute să se statornicească, să oprească goana spre dezagregare".

închipuit că el n-a văzut-o pe această femeie așa cum era, cu nevoile ei, jignită, biciuită, otrăvită de neîncrederea și de bîrfele răutăcioase din jurul ei; ci în închipuirea fantastică pe care și-a făurit-o despre ea, luminată de lumina pe care i-a dat-o. Pentru el, sentimentele trebuie să fi fost culori și poate că, prins cu totul de propria lui artă, nu mai nutrea alt sentiment decît acela al culorilor. Toate impresiile pe care le-a avut în legătură cu ea au derivat, poate, numai și numai din lumina aceea cu care el, însuși o lumina: impresii, prin urmare, doar pentru el".

Dar chiar dacă Mirelli ar fi declarat toate acestea — adaugă Gubbio — nu ar fi putut să i le comunice: era o bucurie doar pentru el și dovedea că și el, în fond, nu aprecia și nu voia altceva de la ea, decît trupul; nu ca ceilalți, e drept, cu intenții josnice; dar aceasta, totuși, cu timpul — dacă ne gîndim bine — nu putea decît s-o irite și mai mult pe Varia Nestoroff; fiindcă, dacă nu s-a văzut ajutată în capricioasele incertitudini ale spiritului de către cei care nu vedeau și nu voiau de la ea decît trupul, ca să-și astîmpere prin el foamea brută a simțurilor, îi provoca dispreț și scîrbă; disprețul pentru un bărbat care nu voia, nici el, decît trupul și nimic altceva; trupul, dar numai spre a avea o bucurie ideală și absolut pentru sine, trebuia să fie cu atît mai puternic, cu cît era lipsit de orice motiv de scîrbire, și cu atît mai dificilă, ba chiar zadarnică, devenea răzbunarea, pe care ea obișnuia s-o pună în fapt împotriva celorlalți. „Un înger, pentru o femeie, e totdeauna mai iritant decît un animal". (Mirelli era cît se poate de cast, din cîte știa Gubbio, „nu pentru că nu s-ar fi priceput să se impună femeilor, căci timid nu era de fel, ci pentru că fugea instinctiv de orice distracție vulgară".)

Decăzuse, Varia Nestoroff, își vopsise părul și ajunsese într-o stare mizerabilă, trăia cu un bărbat grosolan și violent — notează Gubbio — pentru a se sfîșia pedepsindu-se pe sine: era clar; și voia ca nimeni să nu se mai apropie de ea, ca s-o abată

de la acest dispreţ de sine însăşi, la care se osîndise şi căruia îşi încredinţa întreaga mîndrie, deoarece numai în această fermă şi semeaţă intenţie de a se dispreţui se mai simţea încă demnă de visul luminos în aura căruia respirase pentru o clipă şi căruia îi sta mărturie vie şi nepieritoare minunea celor şase pînze în care Mirelli îi pictase portretul. „Nu ceilalţi, nu Nuţi, ci ea, ea singură, de la sine, aducîndu-şi sieşi o neomenească violenţă, se rupsese de visul acela, se prăbuşise". De ce? se întreabă Gubbio. Cine cunoaşte căile sufletului? Chinurile, întunecările, bruştele, funestele hotărîri? — adaugă: motivul trebuia căutat, poate, în răul pe care bărbaţii i-l făcuseră încă de cînd era copilă, în viciile în care se pierduse pe vremea primei tinereţi hoinare, şi care, în însăşi conştiinţa ei, îi jigniseră inima pînă la a nu şi-o mai simţi demnă de răscumpărarea şi înnobilarea dragostei unui tînăr. „În faţa acestei femei atît de decăzute, de bună seamă foarte nefericită şi prin această nefericire devenită duşmancă a tuturor şi, mai mult, a ei înseşi, cîtă umilinţă, cîtă greaţă mă cuprinse deodată, greaţa de a mă vedea amestecat în meschinăria unor asemenea întîmplări, a oamenilor cu care mă înhăitasem, a importanţei pe care le-o dădusem şi continuam să le-o dau lor, acţiunilor şi sentimentelor lor!".

Un prostănac îi apare lui Gubbio actorul Aldo Nuti, rival în dragoste al lui Carlo Ferro, vînturat ca un fir de pai de pasiunea pentru Nestoroff; proşti şi groteşti, cei doi Cavalena, soţ şi soţie; precum şi Polacco, cu aerele lui de condotier invincibil; prostesc, de asemenea, şi mai ales, propriul rol, rolul de consolator, pe de o parte, de paznic, pe de altă parte, şi, în fundul sufletului, de salvator cu forţa al unei biete fetişcane, Luisetta, pe care trista şi caraghioasa dezordine a familiei o făcuse să-şi asume un rol aproape identic cu al lui: adică, de salvatoare, din umbră, a unui tînăr care nu voia să fie salvat: Nuti, tocmai. „M-am simţit dintr-o dată înstrăinat de toţi şi de toate datorită acestei scîrbe, pînă şi de mine însumi,

eliberat și parcă golit de orice interes față de toți și de toate, reîntors la slujba mea de mînuitor impasibil al unui mic aparat de luat vederi, stăpînit din nou doar de sentimentul meu dintîi, și anume că tot acest mecanism zgomotos și învolburat al vieții nu se mai poate produce, de-acum înainte, decît prostii. Prostii greoaie și grotești! Ce oameni, ce intrigi, ce pasiuni, ce viață, într-o vreme ca aceasta? Nebunia, crima sau prostia. Viață de cinematograf! Poftim: această femeie [Varia Nestoroff] care stătea dinaintea, cu părul ei de aramă. Dincolo, în cele șase pînze, visul luminos al unui tînăr care nu putea trăi într-o vreme ca aceasta. Dincoace, femeia, căzută din visul lui; căzută din artă în cinematograf! Și-atunci, hai, fie un mic aparat de luat vederi! Să fie, oare, o dramă, aici? Uită-i protagonista".

Varia Nestoroff, așa cum înțelesese la început, din expresia chipului lui Gubbio, disprețul, tot așa înțelese umilința, scîrba lui și pornirea sufletească imediat următoare. „Disprețul îi plăcuse, poate pentru că înțelegea să se folosească de el în scopul ei secret, spunîndu-i-se sub ochii mei cu un aer de dureroasă umilință. Umilința, scîrba nu-i displăcuseră, căci poate mai mult decît mine le încerca și ea. I-a displăcut, însă răceala mea bruscă, faptul de-a mă vedea dintr-o dată din nou drapat în veșmîntul impasibilității mele profesionale. Și se înduioșă și ea".

Actorul exilat. Kosmograph a cumpărat tigroaica de la grădina zoologică din Roma, unde era expusă pentru a oferi poporului o „noțiune vie" de istorie naturală; acum e aici, osîndită la moarte; va trebui să fie ucisă din rațiuni impuse de scenariu: nu îi e dată libertatea să încerce să sară nici un șanț, nici o iluzie de *culoare locală*, ca în grădina zoologică. „Aici are în față gratiile cuștii, care-i spun mereu: «Tu nu poți scăpa; ești prizonieră»; și stă aproape toată ziua tolănită și resemnată, privind printre gratii, într-o așteptare calmă și uimită". Nici un animal nu *i-a vorbit* lui Gubbio ca acesta. Scenariul e gata, subiectul e indian,

iar tigroaica e sortită să joace unul dintre rolurile principale. „Scenariu spectaculos, pentru care se vor cheltui cîteva sute de mii de lire; dar tot ce se poate închipui mai stupid și mai vulgar. Ajunge să-i dau titlul: *Femeia și tigroaica*. Veșnica femeie mai tigroaică decît tigroaica. Am înțeles, cred, că va fi o englezoaică, o miss călătorind prin India cu un alai de curtezani după ea. India va fi falsă, jungla va fi falsă, călătoria va fi falsă, falsă și miss, falși și curtezanii: numai moartea acestui biet animal nu va fi falsă".

Actorul care o va ucide nu va ști, poate, nici măcar de ce o va fi ucis. Scena va dura un minut, două minute pe ecran, în proiecție, și va trece fără să lase o amintire durabilă în spectatori, care vor ieși din sală căscînd. Așa gîndește Gubbio: frumoasa inocență naivă a cruzimii tigroaicei face ca la Kosmograph să devină scîrbavnică nelegiuirea cruzimii noastre. „Vrem să ne apărăm de tine, după ce te-am adus aici, pentru plăcerea noastră, și te ținem în închisoare: aceasta nu mai e cruzimea ta; aceasta e o cruzime perfidă! Dar ne pricepem, să n-ai nici o îndoială, ne pricepem să mergem și mai departe, să facem lucruri încă și mai și: te vom ucide din joacă, prostește. Un vînător fals, la o vînătoare falsă, printre copaci falși... Vom fi cu totul demni, zău, de scenariul inventat. Tigrii, mai tigrii decît un tigru. Să mai spun că sentimentul pe care acest *film* în pregătire va voi să-l trezească în spectatori este disprețul față de cruzimea omenească? Noi vom pune la bătaie această cruzime, în joacă, și contăm să cîștigăm, dacă ne reușește bine, o sumă frumoasă. Te uiți? La ce te uiți, frumoasă fiară inocentă? Așa e cum îți spun. Nu te afli aici în alt scop. Iar eu, care te iubesc și te admir, cînd te vor ucide, voi învîrti *impasibil* manivela acestei mașinuțe grațioase, o vezi?"

Varia Nestoroff, care va interpreta rolul unei miss „mai tigroaică decît tigroaica", vrea să afle de la Gubbio dacă socotește că profesiunea de actor e o profesiune pentru care orice dobitoc, chiar

nemetaforic, se poate crede apt să o exercite fără doar și poate. Dacă e vorba de a o exercita aici, unde nu e nevoie de cuvînt, — răspunde Gubbio — poate că și un dobitoc, de ce nu?, poate fi în stare. „Am văzut cum i se întunecă fața [...] Am avut impresia că ea (ca toți actorii profesioniști, angajați aici) ar fi vorbit cu dispreț despre unii anume, care, fără să aibă nevoie, dar nerespingînd un cîștig ușor, fie din vanitate, fie din amuzament sau din alt motiv, găsesc calea de a fi primiți de Casa producătoare și de a-și lua locul printre actori, fără prea multă greutate, înlăturînd ceea ce ar fi prea îndrăzneț pentru ei sau poate imposibil de depășit fără o ucenicie îndelungată și fără o chemare adevărată, vreau să zic jocul actoricesc, interpretarea. Avem destui la Kosmograph, care sînt adevărați domni, tineri toți, între douăzeci și treizeci de ani, prieteni ai cîte unui acționar din Administrația Casei sau acționari ei înșiși, care își dau aerul că primesc cutare sau cutare rol din cîte un *film* care le place, numai din sport; și se descurcă precum niște domni, iar unii chiar într-un mod care stîrnește invidia actorilor adevărați".

Dar de ce, avîndu-l în vedere pe Aldo Nuti, Varia Nestoroff îl întreabă tocmai pe Gubbio dacă profesiunea de actor i se pare că poate fi exercitată de către orice dobitoc? „Știa, așadar, ceva despre prietenia mea cu Giorgio Mirelli?". Vînătorul desemnat să ucidă tigrul — blana tigrului va reveni, fără îndoială, Variei: pentru piciorușele ei, covor prețios — este Carol Ferro, actorul sicilian angajat la Kosmograph și de care Varia Nestoroff, înrobită, e foarte amorezată: Ferro, pe care Gubbio a început să-l studieze cu mult interes. Nimeni ca el nu simte și nu arată acea instinctivă antipatie, comună tuturor actorilor, față de Serafino și care se explică, sau cel puțin Serafino o explică astfel, ca un efect, lor înșile neclar, al profesiunii sale; iar Ferro o simte mai mult decît toți, această antipatie, pentru că, printre alte multe șanse, o are și pe aceea de a se crede, la modul cel mai serios, un mare actor. „Nu se îndreaptă atît impo-

triva mea — Gubbio — antipatia, cît împotriva mașinuței. Se răsfrînge asupra mea, fiindcă eu sînt cel care o învîrtește. Ei nu-și dau limpede seama, dar eu, cu manivela în mînă, sînt în realitate pentru ei un fel de călău. Fiecare dintre ei — mă refer, se-nțelege, la actorii adevărați, adică la cei care își iubesc cu adevărat arta, oricare ar fi valoarea lor — se află aici împotriva voinței sale, pentru o prestație care, deși îl costă un pic de trudă, nu-i cere eforturi de inteligență. Adeseori, repet, nici nu știu ce rol interpretează".

Aparatul, cu enormele cîștiguri pe care le aduce îi ia în solda sa, poate să-i recompenseze mult mai bine decît orice impresar sau director proprietar de companie dramatică, adaugă Gubbio; nu numai atît, dar el, cu reproducerile sale mecanice — putînd să ofere marelui public, la un preț redus, un spectacol mereu nou — umple sălile cinematografelor și lasă goale teatrele, așa încît toate, sau aproape toate, companiile dramatice fac astăzi afaceri proaste; iar actorii, ca să nu lîncezească, se văd siliți să bată la porțile Caselor de producție cinematografică. „Dar nu urăsc aparatul numai pentru umilința muncii lor stupide și mute la care el îi osîndește; îl urăsc mai ales pentru că se văd îndepărtați, se simt rupți de comuniunea directă cu publicul, din care înainte își trăgeau cea mai mare răsplată și cea mai mare mulțumire: aceea de a vedea, de a simți pe scenă, într-un teatru, o mulțime atentă și încordată în urmărirea acțiunii lor *vii*, emoționîndu-se, rîzînd, aprinzîndu-se, izbucnind în aplauze. Aici se simt ca în exil. În exil nu numai față de scenă, ci aproape și de ei înșiși. Pentru că acțiunea lor, acțiunea *vie* a corpului lor *viu*, acolo, pe pînza cinematografelor nu mai există: există *imaginea lor* doar, surprinsă într-un moment, într-un gest, într-o expresie, care țîșnește și dispare. Își dau seama, nedeslușit, cu o senzație neplăcută, nedefinită de gol, mai precis de golire, că trupul lor e aproape sustras, suprimat, lipsit de realitatea, de respirația, de vocea sa, de zgomotul pe care îl produce mișcîndu-se, pentru a deveni doar o

imagine mută, care tremură o clipă pe ecran și dispare în tăcere, dintr-o dată, ca o umbră inconsistentă, joc al amăgirii pe o mizeră bucată de pînză".

Și actorii, insistă Gubbio, se simt sclavi ai mașinuței sale scîrțîitoare, ai acestui mare păianjen negru care stă la pîndă și suge și absoarbe realitatea lor vie pentru a o preface în părere evanescentă, de o clipă, joc al iluziei mecanice în fața publicului. Iar cel care „îi despoaie de propria lor realitate și o dă de mîncare mașinuței, cel care preface în umbră trupul lor" este chiar el, Gubbio. „Ei rămîn aici, ca pe o scenă, ziua, cînd repetă. Seara reprezentației nu mai vine niciodată pentru ei. Nu mai văd publicul. De reprezentația în fața publicului are grijă mașinuța, proiectîndu-le umbrele; iar ei trebuie să se mulțumească doar să joace în fața ei. După ce au reprezentat, reprezentația lor e pelicula. Cum să mă poată iubi?"[15].

---

[15] „Filmului nu-i pasă atît ca interpretul să înfățișeze publicului o altă persoană, cît ca el să se înfățișeze pe sine în fața aparaturii", scrie Walter Benjamin. „Unul dintre cei dintîi care au sesizat această transformare a interpretului, în urma unei prestații bazate pe test, a fost Pirandello. Faptul că observațiile pe această temă, cuprinse în romanul său *Si gira...*, se mărginesc la relevarea aspectului negativ al lucrului, nu îi reduce prea mult importanța. Cu atît mai puțin, faptul că se referă numai la cinematograful mut. Deoarece, în această privință, sonorul nu a adus nici o modificare substanțială. Decisiv rămîne că se joacă, se interpretează pentru o aparatură sau, în cazul filmului sonor, pentru două. Aici, Benjamin reproduce pasajul despre „actorii exilați", pînă la fraza următoare: „De reprezentația în fața publicului are grijă mașinuța etc." Această stare de lucruri, comentează Benjamin, poate fi definită și astfel: „Pentru prima dată — și acesta e efectul filmului — omul se găsește în situația de a trebui să acționeze, desigur, cu întreaga sa persoană vie, dar renunțînd la aură. Căci aura sa e legată de propriul *hic et nunc*. Aura care-l înconjoară, în scenă, pe Macbeth nu poate fi despărțită de cea care, pentru publicul viu, îl învăluie pe actorul interpret. Particularitatea turnării în studiourile cinematografice constă, însă, în faptul că ele așază aparatura în locul publicului. Aura care-l învăluie pe interpret se pierde — și o dată cu aceasta se pierde și aura ce înconjoară personajul interpretat". (*Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice, cit.*)

Imaginile, şi filmele, îmbătrînesc. Aldo Nuti — actorul pe care îl avea în vedere Varia Nestoroff punîndu-i lui Gubbio problema dacă profesiunea actorului poate fi practicată şi de un dobitoc — îl întreabă pe Serafino dacă a fost în *Sala de vizionare*, să vadă „dublele" pe care l-a tras cu o zi înainte: „Au lăsat o impresie bună tuturor", zice Nuti. „Nu mi-aş fi închipuit că pot să iasă atît de bine. Una, mai cu seamă. Aş fi vrut ca dumneavoastră s-o vedeţi [...] Cea care mă arată singur, un timp, desprins de tablou, mărit, cu un deget, aşa, pe gură, căzut pe gînduri". „Poate că durează prea mult ... figura vine prea în faţă ... cu ochii ăia ... Poţi număra firele din gene", adaugă Nuti: „Abia aşteptam să dispară de pe ecran". Şi îi scapă imediat o consideraţie scontată:" «Mde!», zise. «E curios efectul pe care-l face imaginea noastră reprodusă fotografic, fie şi într-un simplu portret, atunci cînd o privim pentru prima oară. De ce?»". Poate — îi răspunde Gubbio — pentru că ne simţim fixaţi acolo într-o clipă, care nici nu mai există în noi; care va rămîne şi care va deveni din ce în ce mai îndepărtată. Nu tocmai îndepărtată prin noi, cum crede Nuti, ci prin imagine. „Imaginea" adaugă Gubbio, „îmbătrîneşte şi ea, tot aşa cum îmbătrînim noi, treptat-treptat. Îmbătrîneşte, deşi e fixată acolo, mereu în acelaşi moment; îmbătrîneşte tînără, dacă sîntem tineri, pentru că acest tînăr devine pe an ce trece tot mai bătrîn, o dată cu noi, în noi [...] E uşor de înţeles, dacă ne gîndim puţin. Uitaţi: timpul de acolo, din portretul acela, nu mai înaintează, nu se mai îndepărtează ceas după ceas, o dată cu noi, spre viitor; s-ar părea că rămîne acolo, încremenit, dar se îndepărtează şi el, în sens invers; se cufundă tot mai mult în trecut, timpul".

„În consecinţă, imaginea de-acolo e un lucru mort care, cu timpul, se îndepărtează treptat, şi ea, în trecut: şi cu cît e mai tînără, cu atît devine mai bătrînă şi îndepărtată". Iar Nuti, care începe, poate, să înţeleagă tîlcul vorbelor lui Gub-

bio, observă: „Dar există ceva şi mai trist. O imagine îmbătrînită de tînără, în gol [...] Imaginea cuiva mort de tînăr [...] Am un portret al tatălui meu, mort foarte tînăr, cam la vîrsta mea; dovadă că nici nu l-am cunoscut. Am păstrat cu sfinţenie această imagine, deşi nu-mi spune nimic. A îmbătrînit şi ea, da, scufundîndu-se, cum spuneţi dumneavoastră, în trecut. Dar timpul care a învechit imaginea nu l-a îmbătrînit pe tatăl meu; tatăl meu nu a trăit acest timp. Şi mă întîmpină, în gol, din golul acestei vieţi întregi, care n-a existat pentru el; mi se înfăţişează cu vechea sa imagine de tînăr care nu-mi spune nimic, care nu poate să-mi spună nimic, pentru că nici nu ştie cine sînt eu. De fapt, e o fotografie pe care şi-a făcut-o înainte de a se căsători; o fotografie, deci, dintr-o vreme cînd nu era tatăl meu. Eu nu exist în el, acolo, după cum întreaga mea viaţă s-a desfăşurat fără el [...] E trist, da. Dar în fiecare familie, în vechile albume de fotografii, pe măsuţele din faţa canapelelor din saloanele provinciale, găseşti nenumărate imagini îngălbenite ale unor oameni care nu ne mai spun nimic, care nu se ştie cine au fost, ce au făcut, cum au murit...".

Cît poate să dureze o peliculă, îl întreabă Nuti pe Gubbio, schimbînd brusc vorba. Nu se mai adresa lui Gubbio, ca unei persoane cu care îi face plăcere să converseze, ci lui Gubbio ca operator. Mă întreabă, poate, cît durează o peliculă ca să mă facă să înţeleg că el lasă, despre sine, acea imagine cu degetul pe gură?, se întreabă Gubbio; şi crede că trebuie, eventual, să umple şi să sperie întreaga lume cu imaginea aceea mărită, în care *se pot număra firele genelor*?, dar cît ar vrea să dureze o peliculă? Şi Gubbio răspunde: „Depinde de cum e folosită"[16]. Şi Nuti, din tonul schimbat al

[16] De ce ne fac să rîdem vechile filme — se întreabă Balázs Béla — mai ales cînd ne aflăm în faţa unor acţiuni tragice? Cum a fost cu putinţă ca, abia cu vreo douăzeci de ani în urmă, să luăm în serios asemenea lucruri? „Arta de odinioară nu înţelegea să fie comică, nici Giotto, nici Cimabue nu sînt comici. Şi nici noi nu rîdem, astăzi, de operele de artă primitive şi naive". Arta veche exprimă, normal, con-

vocii, pricepe modificarea dispoziţiei sufleteşti a lui Gubbio. Există un dincolo în toate. Nuti este o mică fiinţă, inutilă şi aproape nulă, dar există, şi suferă. „Şi el suferea, ca toţi ceilalţi, din pricina vieţii care e adevăratul rău al tuturor. Suferea din motive nemeritate; dar a cui e vina că s-a născut atît de mic? Dar şi aşa mic, el suferea, şi suferinţa sa era mare pentru el, şi, oricum, nemeritată... Vina era a vieţii! A uneia dintre nenumăratele întîmplări ale vieţii, care se abătuse asupra lui pentru a-i smulge puţinul pe care-l avea, în el, doborîndu-l şi distrugîndu-l. Acum se afla aici, încă lîngă mine, într-o seară de iunie, căreia nu-i putea respira gingăşia; mîine, fiindcă viaţa îi fusese răscolită, poate că avea să nu mai fie: nu mai avea să-şi mişte picioarele, ca să meargă; nu mai avea să vadă aleea pe care ne plimbam; şi nu mai avea să-şi încalţe, singur, pantofii aceia frumos lăcuiţi şi nici ciorapii de mătase, şi nici nu mai avea să fie cuprins de dis-

---

diţiile spirituale în care s-a născut — continuă Balázs — şi le exprimă prin mijloace adecvate; dimpotrivă, ceea ce vedem în film, este pus într-un raport direct cu noi înşine. „Filmul nu e încă istorie, iar noi rîdem. Rîdem de ceea ce noi înşine am fost, ieri. Ne aflăm în faţa unui costum istoric, care putea fi frumos şi demn, dar după moda de alaltăieri, care stîrneşte în noi un efect comic irezistibil". Arta primitivă e expresia adecvată a cunoaşterii şi a gustului primitiv, adaugă teoreticianul ungur; dimpotrivă, „primitivitatea" vechilor filme suscită o impresie de stîngăcie şi de grotesc. „Suliţa în mîna unui sălbatic gol puşcă nu e ridicolă; este, în schimb, în mîna unui soldat modern. O galeră portugheză din secolul XV e o imagine splendidă, dar primele locomotive şi cele dintîi automobile sînt ridicole. Nu vedem în ele un lucru complet diferit de cele existente astăzi, ci recunoaştem forma incompletă, ridicolă, a ceea ce mai există şi astăzi. Din acelaşi motiv ni se pare ridicolă şi maimuţa: pentru că ne seamănă". Cultura cinematografică s-a dezvoltat cu atîta rapiditate, încheie Balázs, încît ne mai putem recunoaşte pe noi înşine în formele sale primitive (*Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Filmul. Evoluţia şi esenţa unei arte noi, Torino, Einaudi, 1952). Fireşte, nu toate filmele vechi ne fac să rîdem. Există şi din acelea care rezistă la uzura timpului, ca, de exemplu, *Greva* şi *Octombrie* de Eisenstein. „Cît poate să dureze o peliculă?". La întrebarea pusă de Nuti lui Gubbio, acesta îi răspunde pe bună dreptate: „Depinde de cum o folosim", adică depinde de cum o facem.

perare, privindu-se în oglinda dulapului, în fiecare dimineață, încîntat de eleganța costumului impecabil ce îmbrăca frumoasa persoană zveltă pe care eu puteam s-o ating, iată, încă vie, sensibilă, alături de mine".

„Frate", ar vrea să spună Gubbio; dar cuvîntul, gîndit, nu-i iese pe buze. „Nu: nu i-am spus acest cuvînt. Anumite cuvinte se simt, într-o clipă fugară; nu se rostesc. Iisus a putut să le spună, pentru că nu era îmbrăcat ca mine și nu făcea pe operatorul. Într-o omenire care se desfată la un spectacol cinematografic și admite, în sine, o meserie ca a mea, anumite cuvinte, anumite porniri ale sufletului devin ridicole". „Dacă i-aș spune frate acestui domn Nuti", gîndește Gubbio, „el s-ar ofensa; pentru că... da, desigur, i-am putut face un pic de filosofie despre imaginile care îmbătrînesc, dar ce sînt eu pentru el? Un operator: o mînă care învîrtește o manivelă [...] Orice s-ar întîmpla, voi continua impasibil să învîrtesc mașinuța".

Capetele încoronate. O oarecare mîngîiere — în fața umilinții — o găsesc actorii în faptul că nu se văd doar ei singuri înjosiți în serviciul acestei mașinuțe, care mișcă, agită, atrage atîta lume în jurul ei — notează Gubbio: scriitori iluștri, dramaturgi, poeți, romancieri vin la Kosmograph, propunînd cu toții, de obicei, „regenerarea artistică" a industriei. „Și tuturor, domnul Borgalli le vorbește într-un fel, iar Cocò Polacco într-altul: cu mănuși, directorul general; slobod, cel de-al doilea, ca un director de scenă: Ascultă cu răbdare toate propunerile de scenarii, Cocò Polacco; dar la un moment dat ridică mîna și zice: „«Oh, nu, asta e cam crud. Trebuie să-i avem tot timpul în vedere pe Englezi, dragul meu!»". În fond, dacă Polacco le refuză scenariile — observă Gubbio — le aduce și un elogiu: le spune că nu-s destul de proști pentru a scrie pentru cinematograf; de aceea, pe de o parte, ei ar vrea să înțeleagă, s-ar resemna să înțeleagă, dar, pe de altă parte, ar vrea și să-și vadă

acceptate subiectele. „O sută, douăsutecincizeci, trei sute de lire, uneori... Îndoiala că elogiul inteligenţiei lor şi dispreţuirea cinematografului ca mijloc de artă le sînt vîrîte sub nas pentru a li se refuza subiectele, îi încearcă pe unii dintre ei; dar demnitatea e salvată şi pot să plece cu fruntea sus. De departe, actorii îi salută ca tovarăşi de nenorocire. «Toţi trebuie să treacă prin asta!» gîndesc în sinea lor cu o bucurie răutăcioasă. «Chiar şi capetele încoronate! Toţi, pe-aici, întipăriţi pentru o clipă pe un cearceaf!»".

Orice s-ar întîmpla, el va continua impasibil să învîrtească manivela. Nu rosteşte, Gubbio, cuvîntul „frate" în faţa lui Nuti, atunci cînd simte că acesta, în ciuda meschinăriei sale, suferă. Se interesează, ce-i drept, de Varia Nestoroff, cu care umple multe pagini de jurnal, dar nu înţelege să se lase pînă la urmă prins nici de ea: „Vreau ca ea, această femeie, să rămînă în faţa maşinuţei mele, sau, şi mai bine, ca eu să rămîn în faţa ei, ceea ce sînt, operator şi-atît". Pînă şi dinaintea Luisettei Cavalena, la inima căreia ar vrea să ajungă, şi pe care Gubbio o simte mai mult ca oricînd şi chiar suferă văzînd-o, atît de pierdută după nătărăul de Nuti, nu părăseşte „frumoasa înţelepciune" ce i s-a impus, atît de lăudata sa „*tăcere de obiect*". Luisetta nu-l distrage de la treabă, chiar dacă în faţa ei, la un moment dat, n-a învîrtit nicicînd cu atîta delicateţe manivela aparatului de luat vederi, a acestui păianjen mare şi negru pe trepied care o avusese drept hrană de două ori. „Dar prima oară, acolo în Codrul Sfînt, mîna mea, învîrtind ca să i-o dea de mîncare, încă *nu simţea*. De data asta, însă...".

Tocmai din cauza Luisettei, Gubbio descoperă sentimentul nespus de amar pe care-l încearcă, faţă de sine însuşi, în momentul acela; şi din ceea ce simte cu adevărat, din ceea ce simte şi din sine însuşi (pe ceilalţi i-a simţit totdeauna înăuntrul său, şi i-a fost uşor, de aceea, să şi-i explice şi să-i compătimească), înţelege prea bine cît de proşti sînt toţi cei care declară viaţa un mister, nefericiţi care

vor să-şi explice prin raţiune ceea ce prin raţiune nu se poate explica. „A-ţi aşeza viaţa dinainte ca pe un obiect de studiat, e absurd, pentru că viaţa, astfel aşezată, îşi pierde, prin forţa lucrurilor, orice consistenţă reală şi devine o abstracţiune golită de sens şi de valoare. Şi cum să mai fie explicabilă? Aţi ucis-o. Puteţi, cel mult, să-i studiaţi anatomia". Viaţa, conchide Gubbio, nu se explică, se trăieşte, raţiunea este în viaţă, nu poate fi în afara ei; iar viaţa nu trebuie să ţi-o aşezi dinainte, ci să o simţi înăuntru, şi să o trăieşti. „Cîţi oameni, ieşiţi dintr-o pasiune, aşa cum se iese dintr-un vis, nu se întreabă, oare: «Eu? Cum de-am putut să fiu aşa? Să fac asta?» Nu mai pot să şi-o explice; după cum nu ştiu să-şi explice faptul că alţii pot da un sens şi o valoare anumitor lucruri, care, pentru ei, nu au nici unul sau nu-l au încă. Raţiunea, aflată în lucrurile acelea, ei o caută în afară. Pot, oare, s-o găsească? În afara vieţii nu e nimic. Să sesizezi acest nimic, cu raţiunea desprinsă de viaţă, mai înseamnă încă să trăieşti, mai există *un nimic* în viaţă: un sentiment de mister: religia. Poate să fie disperat, dacă e fără iluzii; se poate astîmpăra scufundîndu-se din nou în viaţă, nu dincoace, ci dincolo, în acel *nimic*, care devine imediat totul"[17].

Sentimentul pe care Gubbio îl are faţă de sine însuşi, în clipa aceea, e extrem de amar. N-o poate spune Luisettei, nu vrea să i-o dea de înţeles, şi n-ar vrea să şi-o spună, s-o înţeleagă nici el". Nu, eu nu mai sînt *un obiect*, iar tăcerea mea nu mai e o *tăcere de obiect*. Voiam să fac palpabilă această tăcere şi altora, dar acum *o sufăr* eu, nespus. Conti-

---

[17] În faţa acestei micimi, în faţa realităţii relative a oamenilor, în faţa incapacităţii de a se umple de sentimentele ce, pentru o clipă, par a-i însufleţi sau a-i distruge; în faţa dezamăgirii vieţii de astăzi, decăzută în mod neghiob la o condiţie servilă faţă de tiranul mecanic, creată de ea însăşi — comentează de Castris — nu-i rămîne lui Pirandello decît „să se trezească din amăgire" şi „să filmeze"; să-şi reprezinte propria absenţă: „Să te închizi în propria tăcere apare, desigur, mai mult decît o uşurare sau o vendetă, singurul program posibil: nu-ţi rămîne decît să te adaptezi la mecanismul absurd, căruia îi sîntem aserviţi ca să putem trăi".

nui, totuşi, să vă primesc pe toţi în mine. Simt, însă, că acum îmi fac rău toţi cei care intră în mine, ca într-un loc de ospitalitate sigură. Tăcerea mea ar vrea să se închidă tot mai mult în jurul meu". Nu a învîrtit nicicînd cu atîta delicateţe manivela maşinuţei sale. Dar Gubbio adaugă imediat: „Eh, sînt pierdut dacă mîna mea începe să simtă! Nu, domnişoară Luisetta, nu: trebuie ca dumneata să nu mai faci meseria asta urîtă. De altfel, ştiu de ce o faci! Îţi spun, cu toţii, chiar şi Bongarzoni astă-dimineaţă, că ai o aplecare naturală ieşită din comun pentru arta scenică; şi ţi-o spun şi eu, da". Şi, adresîndu-se, apoi, Luisettei şi celorlalţi: „Pot să mă lipsesc de toate, da. Am cheltuit pentru dumneata puţin din ceea ce nu-mi e deloc de folos; dumneata ştii; un pic din această inimă care nu-mi e de folos; pentru că mie îmi e de folos numai mîna".

Omul cu vioara. Toate consideraţiile făcute de Gubbio, la început cu privire la „prisos", la soarta sa mizerabilă şi la aceea a altora, deopotrivă osîndiţi să nu fie altceva decît o mînă care învîrteşte manivela, îl au ca punct de plecare pe Simone Pau, vechiul prieten regăsit, în prima seară după sosirea la Roma, o seară rece de noiembrie; mai exact, „omul cu vioara", pe care Simone Pau i-l prezintă lui Gubbio la azilul de săraci. Aici doarme prietenul, locuieşte şi mănîncă; profesor, dă lecţii unor copii săraci şi-şi petrece tot timpul rămas liber în biblioteci şi în cafenele; din cînd în cînd, publică în cîte o revistă de filosofie un studiu care buimăceşte prin bizara noutate a punctelor de vedere, prin ciudăţenia argumentărilor şi bogăţia cunoştinţelor. Pau are aceeaşi boală ca şi Gubbio, dovedind în modul cel mai limpede că tot ceea ce se întîmplă, se întîmplă, poate, pentru că pămîntul nu e făcut atît pentru oameni, cît pentru animale. „Pentru că animalele au în fiinţa lor, ca natură, doar puţinul ce le ajunge şi le e necesar spre a trăi în condiţiile rînduite tuturor, după specie; în timp ce oamenii poartă în sine un prisos, care-i chinuieşte mereu fără noimă, nemulţumindu-i în orice

împrejurare și lăsîndu-i tot timpul nesiguri de soarta lor".

Prisos inexplicabil, adaugă Gubbio: pentru a se ușura, unii creează în natură o lume fictivă, cu un sens și cu o valoare numai pentru ei, dar cu care ei înșiși nu știu și nu pot să se mulțumească niciodată, așa că o schimbă și preschimbă fără întrerupere, ca pe o lume construită de ei înșiși din nevoia de a explica și desfășura o activitate căreia nu i se vede nici scopul, nici rațiunea — o lume ce le sporește și complică tot mai mult propriul chin, îndepărtîndu-i de condițiile simple pe care natura le pune vieții pe pămînt, și cărora numai brutele se pricep să le rămînă credincioase și supuse. Bruta, contrar celor gîndite de Pau, *știe*. „Știe ce anume îi e necesar și nu-i pasă de nimic altceva, pentru că bruta nu are nimic de prisos în ea" și „se mulțumește să repete mereu aceleași operații". Omul are „prisosuri" și „tocmai pentru că le are, își creează chinul anumitor probleme, destinate să rămînă insolubile pe pămînt. Iată în ce constă superioritatea sa!" Că ceea ce omul are în sine (și ceea ce se face om și nu brută), este ceva în plus, *pentru pămînt*, o demonstrează, după Gubbio, faptul că el — acest plus — nu reușește să se astîmpere în nimic, și nici să se mulțumească cu nimic, aici, pe pămînt, încît caută și pretinde din altă parte, dincolo de viața pămîntească, motivul și răsplata chinurilor sale; cu atît mai rău pentru om, de altfel, cu cît vrea să-și folosească prisosul pe pămînt, în construcții nebunești și în complicații. „Cît despre prietenul meu Simone Pau, minunat e că el se crede liber de orice prisos, reducîndu-și toate nevoile la minimum, lipsindu-se de toate comoditățile și trăind ca un melc fără cochilie. Și nu-și dă seama că, dimpotrivă, limitîndu-se în felul acesta, s-a înecat cu totul în prisos și nu mai trăiește decît din acesta".

Omul rămas, pentru Gubbio, ca simbol al soartei mizerabile la care neîntreruptul progres uman condamnă omenirea, este „omul cu vioara". A fost un mare artist — îi povestește Simone Pau

lui Serafino, n timp ce-i prezintă impasibilul necunoscut; își poartă Dumnezeul subsioară: ar putea să fie o mătură, dar e o vioară, pe care nu o părăsește niciodată; o ia cu el pînă și-n pat. Omul o arată, la îndemnul lui Pau, așa cum un ciung rușinos își poate arăta ciotul de braț. Tatăl său, cu mulți ani în urmă — continuă Pau — l-a lăsat în Perugia, stăpîn pe o tipografie înfloritoare, bogată în mașini și caractere de litere; dar ca să se închine cultului Dumnezeului său, a neglijat-o pînă cînd a rămas pe drumuri; și cu vioara sub braț a venit la Roma. Nu mai cîntă, de la o vreme, deoarece crede că nu mai poate cînta după cele ce i s-au întîmplat. Dar pînă nu demult cînta, dumnezeiește, prin cîrciumi și bea: și cu cît cînta mai dumnezeiește, cu atît bea mai mult; așa că, adeseori, era nevoit să-și amaneteze Dumnezeul, vioara; ca s-o redobîndească se prezenta la cîte o tipografie, în căutare de lucru; și într-o bună zi nimeri chiar la cea care fusese a lui; i-au oferit un post într-o secție specială, liniștită, lîngă o mașină nouă: un pahiderm plat, negru, scund; o fiară monstruoasă, care mănîncă plumb și varsă tomuri.

E un *monotype* perfecționat, fără complicații de osii, de roți, de scripeți, fără jocul zgomotos al matrițelor. „Execută totul de unul singur — zice maistrul. — N-ai altceva de făcut decît să-i dai să mănînce din cînd în cînd pîinile sale de plumb, și să te uiți la el". Violonistul își simte răsuflarea tăiată, i se înmoaie picioarele: „Să ajungă să facă o asemenea treabă un om, un artist! Mai rău decît un grăjdar... Să păzești huiduma aia neagră, care execută totul singură și care nu vrea de la tine decît să-i vîri în gură, din cînd în cînd, pîinile alea de plumb!" Umilit, înjosit, apăsat de rușine și cu fierea otrăvită, omul rezistă o săptămînă în servitutea aceasta nedemnă și, oferind fiarei pîinile de plumb, își visează eliberarea, vioara, arta; jură și făgăduiește să nu mai cînte prin cîrciumi, unde ispita de-a bea e într-adevăr puternică, și vrea să găsească alte locuri mai demne pentru exercitarea artei sale, pentru cultul divinității sale. Își răscum-

pără vioara, citeşte într-un ziar, la rubrica oferte de serviciu, anunţul unui cinematograf care are nevoie de o vioară şi de un clarinet pentru orchestră. Aleargă imediat, se prezintă, fericit, plin de bucurie; şi se pomeneşte în faţa unei alte maşini, un pian mecanic, un aşa-numit pian-melodic. I se spune: „Tu cu vioara ta trebuie să acompaniezi acest instrument". O vioară, în mîinile unui om, să acompanieze un sul de hîrtie perforată, introdus în pîntecul unei alte maşini[18]. „Sufletul care mişcă şi călăuzeşte mîinile acestui om, şi care cînd se lasă în voia cristalelor scoase de arcuş, cînd freamătă în degetele care apasă corzile, să fie silit să urmărească registrul acestui instrument automat! Prietenul meu izbucni în asemenea manifestări de furie" — îşi încheie Pau povestirea — „încît a trebuit să intervină poliţia, fiind arestat şi condamnat, pentru ultragiu adus forţei publice, la cincisprezece zile de închisoare. A ieşit de-acolo, după cum vezi. Bea, dar nu mai cîntă". I s-a deranjat puţin, să nu zicem judecata, comentează Pau, să zicem concepţia despre viaţă.

Gubbio devine mut. „Noi sîntem, cu toţii, care mai mult, care mai puţin, marcaţi, însemnaţi, şi nu ne dăm seama. Viaţa ne marchează; unuia i se distribuie un moft, altuia o grimasă". Ce destin îl aşteaptă pe Gubbio? Lăsînd în sertar diploma de licenţă a institutului tehnic, a studiat şi el, ca şi Pau, filosofia; cu viermele filosofiei în trup, a făcut „o intimă şi chinuitoare cunoştinţă cu toate maşinile inventate de om pentru fericirea sa". Da, e adevărat, filosofia e ca o religie — notează Gubbio — mîngîie întotdeauna, chiar şi cînd e disperată, deoarece ia naştere din nevoia de a depăşi o suferinţă, şi chiar dacă nu o depăşeşti, faptul de a ţi-o pune în faţă, suferinţa, e o uşurare prin faptul că, cel puţin pentru o scurtă vreme, nu o mai simţi înăuntrul tău. „Am obţinut, după cum se vede, un mare profit", constată cu amără-

[18] După cum se vede, „omul cu vioara" este, aidoma lui Gubbio, o proiecţie a lui Pirandello.

ciune Gubbio: „M-am îndepărtat cu o groază instinctivă de realitate, așa cum o văd alții și o ating cu mîna, fără să-mi pot afirma una proprie, a mea, înăuntrul și în jurul meu, fiindcă sentimentele mele distrase și deviate nu izbutesc să dea nici valoare, nici sens vieții mele nesigure și lipsite de dragoste". Acum, Gubbio privește totul, chiar și pe sine însuși, parcă de departe; și din nici o parte nu-i vine, cu dragoste un semn de a se apropia cu încredere și cu speranța de-a dobîndi vreo mîngîiere.

„Tu nu ești în profesiunea ta, dar asta nu înseamnă, dragul meu, că profesiunea ta nu e în tine!", îi spusese Simone Pau. „Putem foarte bine să nu ne regăsim în ceea ce facem; dar ceea ce facem, dragul meu, există, rămîne bun făcut: un fapt care te circumscrie, îți dă oricum o formă și te închide în ea. Vrei să te răzvrătești? Nu poți. Înainte de toate, nu sîntem liberi să facem ceea ce vrem: timpul, obiceiurile altora, norocul, condițiile existenței, atîtea alte motive din afara și dinăuntrul nostru, ne constrîng adeseori să facem ceea ce nu vrem; și, pe urmă, spiritul nu e fără carne; iar carnea zadarnic o ferești, își cere partea ei. Și la ce se reduce inteligența, dacă nu compătimește animalul care zace în noi? Nu zic să-l scuze. Inteligența care-l scuză pe animal se animalizează și ea. Dar să-i fie milă e altceva!". Așadar, încheie Pau, „tu ești prizonierul a ceea ce ai făcut, al formei pe care faptele tale ți-au dat-o. Datorii, răspunderi, o suită de consecințe, de meandre, de tentacule care te înfășoară și nu te mai lasă să răsufli. Să nu mai faci nimic sau cît mai puțin posibil, ca mine, pentru a rămîne cît mai liber cu putință? Ei, da! Viața însăși e o faptă. Cînd taică-tău te-a adus pe lume, dragul meu, fapta a fost faptă. Nu te mai eliberezi pînă cînd nu termini de murit. Ba chiar nici mort [...]. Ai să învîrtești mașinuța și pe lumea cealaltă! Da, da, pentru că nu de existența ta, de care nu ești de vină, ci de faptele și de consecințele faptelor tale trebuie să răspunzi [...]".

Şi Serafino se gîndeşte cît de invidiabilă i s-ar părea profesiunea dacă ar fi sortită numai să sesizeze şi să surprindă, fără nici o altă stupidă invenţie sau construcţie imaginară de scene şi de fapte, viaţa, aşa, fie cum o fi, fără nici un scop: actele vieţii, aşa cum se îndeplinesc atunci cînd trăieşti şi nu ştii că un aparat stă să le surprindă pe furiş. „Cine ştie cît de caraghioase ni s-ar părea! Mai mult ca oricare altele, chiar ale noastre! La început nu ne-am recunoaşte: am exclama, miraţi, umiliţi, jigniţi: «Cum adică? Să fiu, eu, aşa? Să fiu eu ăsta? Aşa merg eu? Rîd aşa? Să fac eu gestul ăsta? Am eu faţa asta?» Ei, nu, dragul meu, nu tu: graba ta, pofta ta de a face cutare sau cutare lucru, nerăbdarea ta, mînia, bucuria, durerea ta... Cum poţi să ştii tu, care le ai înăuntrul tău, în ce chip se manifestă toate aceste lucruri în afară?! Cine trăieşte, cînd trăieşte, nu se vede: trăieşte... Să te vezi cum trăieşti ar fi un spectacol cît se poate de caraghios! Ah, de-ar sta doar în aceasta menirea profesiunii mele! În faptul de a prezenta oamenilor caraghiosul spectacol al actelor lor necugetate, în a vedea imediat patimile lor, viaţa lor aşa cum e. Această viaţă fără tihnă, care nu realizează nimic".

Desigur, nu ştim nimic, îi spusese Pau lui Gubbio, căci nu e nimic de ştiut în afară de ceea ce, şi-aşa, ni se arată în afară, în acţiuni; şi nu socoti mai prosteşti decît altele acţiunile pe care le încropesc în faţa ta, de „prins" cu aparatul: toate sînt prosteşti în acelaşi fel, totdeauna: viaţa întreagă e o prostie, totdeauna, pentru că nu realizează şi nu poate realiza nicicînd nimic. Adeseori, Gubbio se gîndise că fiecare, oricît de prob şi de cinstit s-ar socoti, luîndu-şi în considerare propriile acţiuni, în mod abstract, adică în afara incidenţelor şi a coincidenţelor care le dau greutate şi valoare, poate comite o crimă şi *pe ascuns de sine însuşi*. După cum am văzut, Gubbio descoperă la un moment dat sentimentul foarte amar pe care-l nutreşte faţă de sine; simte într-adevăr şi el însuşi, dar nu poate comunica altora această tăcere a sa, care

nu mai e tăcere de obiect. Suferă și își dă seama că a irosit ceva din ceea ce nu servește la nimic. Se gîndește că i-ar face bine să aibă o altă minte și o altă inimă, să șteargă din el „prisosul": dată fiind intenția, pe care și-o consolidează tot mai mult, de a rămîne un spectator impasibil — impasibil ca omul cu vioara — această minte, această vioară îl slujesc prost. Are dreptate să creadă, și nu o dată s-a și complăcut în această privință, că realitatea pe care el o oferă altora corespunde perfect cu aceea pe care aceștia și-o oferă lor înșile, fiindcă se străduiește să-i simtă în el așa cum se simt ei în ei înșiși, să-i vrea în el așa cum ei înșiși se simt pentru sine: o realitate, prin urmare, cu totul „dezinteresată". Dar vede între timp că, fără să vrea, se lasă furat de această realitate, care, așa cum e, ar trebui să rămînă în afara lui: „Materie, căreia îi dau formă, nu pentru mine, ci pentru ea însăși; de contemplat".

Se întărește tot mai mult în Gubbio intenția de a continua să facă pe operatorul, cu obișnuita-i impasibilitate. „Doamne, inima! N-ar trebui să avem inimă! [...] Ce să-i pese inimii mele dacă Tițiu plînge sau Caiu se însoară, dacă Semproniu îl ucide pe Filan și așa mai departe? Eu evadez, ies din dramă, mă dilat, asta e, mă dilat [...] Nu mai vreau să știu de nimic; m-am săturat de toate și aș vrea să trimit la naiba orice și pe oricine". Gubbio ia ultima hotărîre: va continua să învîrtească impasibil mașinuța, orice s-ar întîmpla. Îl respectă toată lumea, la Kosmograph, ca pe operatorul cel mai destoinic; atent, precis și, tocmai ceea ce se cere, de o *impasibilitate perfectă*; neaparținînd niciuneia dintre cele patru echipe ale „secției artistice", e chemat cînd la una, cînd la cealaltă, pentru peliculele cele mai dificile, de lung metraj. Ca operator este, într-adevăr, perfect; el e cel care învîrtește mașinuța pentru filmul cu tigrul. „Mîna mea asculta impasibilă de măsura pe care o impuneam mișcării, mai repede, mai încet, foarte încet, ca și cum voința mi-ar fi coborît — fermă, lucidă, inflexibilă — în încheietu-

rile mîinilor şi de aici guverna, ca singură, lăsîndu-mi creierul liber să gîndească, inima să simtă; astfel că mîna a continuat să asculte cuminte şi atunci cînd, îngrozitor, l-am văzut pe Nuti întorcînd ţinta dinspre fiară şi îndreptînd încet vîrful armei în direcţia locului în care aceasta îşi croise o deschizătură printre frunze, trăgînd un foc, şi tigrul repezindu-se imediat după aceea asupra lui şi contopindu-se cu el, sub ochii mei, într-o învălmăşeală oribilă".

Din cuşcă, Gubbio aude mîrîitul surd al fiarei şi horcăitul groaznic al omului înşfăcat de labele, de ghearele acesteia, care în tăcerea mea, cu tăcerea mea, care m-a făcut — după cum vremurile o cer — atît de perfect". Nu vrea să-l înţeleagă Simone Pau, care se încăpăţînează tot mai mult să se înece în *prisos*, locatar perpetuu al unui azil de cerşetori. „Eu mi-am dobîndit bunăstarea prin retribuţia pe care mi-a dat-o Casa pentru serviciile aduse, iar mîine o să devin bogat cu procentele de pe urma difuzării *filmului* monstruos. Ce-i drept, n-o să ştiu ce să fac cu atîta bănet; dar n-am să arăt asta nimănui; cu atît mai puţin lui Simone Pau, care vine în fiece zi să mă scuture, să mă ocărască, pentru a mă scoate din tăcerea mea de obiect, devenită acum absolută, şi care-l face să-i sară muştarul". Ar vrea ca Gubbio să se plîngă şi, cel puţin din priviri să se arate copleşit şi supărat; să-i dea a înţelege prin semne că e de partea lui, convins, ca şi el, că viaţa stă în prisos. „Nici nu clipesc; stau şi mă uit la el, ţeapăn, nemişcat şi-l fac să plece mînios". Bietul Cavalena, pe de altă parte, studiază pentru Gubbio tratate de patologie nervoasă, îi propune injecţii şi şocuri electrice, insistă să-l convingă să-şi opereze corzile vocale; iar domnişoara Luisetta, căită, îndurerată din pricina nenorocirii lui Gubbio, în care ţine să descopere cu tot dinadinsul o aromă de eroism, îi dă acum de înţeles, cu sfială, că i-ar fi drag să reiasă, dacă nu din cuvinte, măcar din inimă, un da pentru ea. „Nu, mulţumesc. Mulţumesc tuturor. Acum ajunge. Vreau să rămîn aşa. Acestea sînt vremuri-

le; aceasta e viaţa; şi, în sensul pe care-l dau profesiunii mele, vreau să continui aşa — singur, mut şi impasibil —, făcînd pe operatorul. Gata decorul? — Atenţie, se filmează...".

Orice s-ar întîmpla, Gubbio va continua de-acum înainte să învîrtească impasibil manivela. De învîrtit, a învîrtit. S-a ţinut de cuvînt. Dar răzbunarea pe care a ticluit-o pe seama obligaţiei create, ca servitor al aparatului — să hrănească această maşinuţă cu viaţă — s-a întors împotriva lui, tocmai cînd i-a fost mai mare dragul. „Bine. Nimeni nu va putea tăgădui că nu mi-am atins perfecţiunea. Ca operator, eu sînt acum cu adevărat perfect". La o lună după groaznica întîmplare, despre care se mai vorbeşte încă îi sfîşie gîtul şi pieptul. „Auzeam, auzeam", povesteşte Gubbio, continuam să aud, pe fondul mîrîitului, al horcăitului, ţăcănitul neîntrerupt al maşinuţei şi numai mîna mea, de una singură, îi învîrtea mereu manivela; mă aşteptam ca fiara să se repeadă asupra mea, după ce l-a culcat la pămînt pe celălalt; iar clipele acestei aşteptări mi se păreau eterne şi mi se părea că le scandam pentru eternitate, învîrtind, învîrtind mereu manivela, fără să mă pot opri, cînd un braţ înarmat cu un revolver se strecură printre gratii şi trase, fulgerător, un foc în urechea tigrului care-l sfîşiase pe Nuti; am fost tîrît înapoi şi smuls din cuşcă ţinînd manivela aparatului atît de strîns în pumn, încît la început a fost cu neputinţă să-mi fie smulsă. Nu gemeam, nu ţipam: de groază, vocea mi se stinsese în gît, pentru totdeauna". Gubbio a adus Casei un serviciu ce va procura acesteia o grămadă de bani. Îndată ce îşi revine în simţire, le comunică celor din jurul lui, înmărmuriţi, întîi prin semne, apoi în scris, să fie bine păzită şi păstrată maşinuţa, cu multă greutate smulsă din mîna lui: „Acest aparat avea în trupul său viaţa unui om; el i-o dăduse să se înfrupte pînă în ultima clipă, pînă cînd braţul acela s-a întins să ucidă tigrul. Adevărate comori de galbeni aveau să se stoarcă din *filmul* acela, cu o publicitate enormă şi curiozitatea morbidă pe care

vulgara atrocitate a dramei celor doi uciși urma să le stîrnească pretutindeni".

N-ar fi bănuit niciodată că i-a fost dat să ofere și materialmente, ca hrană, o viață de om uneia dintre nenumăratele mașini ale omului, inventată întru desfătarea sa, n-ar fi bănuit niciodată. „Viața pe care mașina aceasta a devorat-o, era, firește, așa cum putea să fie în vremi ca acestea, vremi ale mașinilor; produs stupid, pe de o parte, dement, pe de alta, desigur amîndouă — și viața, și produsul — stigmatizate de fierul roșu al vulgarității. Eu mă salvez, numai eu, în pretutindeni, își încheie însemnările. „Îmi satisfac, scriind, o imensă nevoie de ușurare", așa își începuse Serafino Gubbio caietele; „îmi descarc impasibilitatea profesională și mă răzbun, totodată; și o dată cu mine, îi răzbun pe atîția alții, osîndiți ca și mine să nu fie altceva decît *o mînă care învîrtește o manivelă*. Asta trebuia să se întîmple, și asta s-a întîmplat ! Omul care, poet fiind, înainte își dumnezeia sentimentele și le adora, după ce și-a anulat sentimentele, piedică nu doar inutilă, ci și dăunătoare, a devenit astăzi înțelept și harnic, s-a pus să-și fabrice noile divinități din fier și oțel, preschimbîndu-se în sluga și robul lor".

Fie și pe cale întoarsă, și fără să-l apuce pandaliile, lui Gubbio i se întîmplă, în fond, ceea ce i s-a întîmplat omului cu vioara: mașinuța, zeul și cultul pentru el, îl reduc la tăcere; nu mai bea și nu mai cîntă; devine mut, moare: dar și după moarte, așa cum prevăzuse Simone Pau — o moarte interioară, firește, nu fizică — Gubbio continuă să învîrtească manivela: devine și rămîne o brută: o brută care *știe* ceea ce îi e necesar și nu-i pasă de altceva: neavînd în sine, nici un prisos, se mulțumește să repete oricum și mereu aceleași, mecanice operațiuni. Și lui Gubbio, ca și omului cu vioara, nu i s-a stricat rațiunea, ci concepția despre viață. „Un toc și o bucată de hîrtie: nu-mi mai rămîne alt mijloc pentru a comunica cu oamenii", își termină Gubbio jurnalul. „Mi-am pierdut vocea; am rămas mut pentru totdeauna. Într-un loc

din aceste însemnări ale mele stă scris: «Sufăr din pricina tăcerii mele, în care toţi intră ca într-un loc de ospitalitate sigură. *Aş vrea acum ca tăcerea mea să se închidă cu totul împrejurul meu*». Iată, s-a închis. Mai bine nici că s-ar putea să mă oploşesc ca servitor al aparatului".

Insatisfacţia faţă de „realitatea primă"

Auzim adesea repetîndu-se, chiar şi din partea unor persoane inteligente şi culturalmente pregătite: din ce cauză anumite filme sînt atît de greu de citit, atît de obscure şi de ininteligibile? Într-o conversaţie a publicului cu Pasolini, nu s-a pierdut ocazia de a i se reproşa dificultăţile întîmpinate la vederea unor filme ca *Teorema*, *Cocina* sau *Medeea*. De fapt, ca şi în romanul modern şi contemporan, în cinematograf, în diferite filme (pe lîngă ale lui Pasolini, şi în cele ale lui Antonioni, Bergman, Godard, Rocha şi în ale altora), nu „claritatea", ci „obscuritatea" constituie „politeţea autorului" faţă de cititor, faţă de spectator. Aceştia din urmă trebuie să interpreteze, să trudească pînă găsesc „adevărul în obscuritatea expresiei şi în complexitatea naraţiunii" cărţii şi filmului; sînt mereu puşi în faţa unor persoane, a unor lucruri, a unor amănunte nu totdeauna şi necesar semnificative în aparenţa lor, adică „nu în faţa unei reprezentări suficiente sieşi", şi care „e suficientă întrucît arată şi atinge cu mîna lucrul reprezentat, şi tocmai de aceea acţionează ca element propulsiv sau conectiv" al naraţiunii[19].

Pentru aceşti regizori, pe firul lui Joyce şi al lui Proust care inaugurează romanul modern, „lucrurile spun altceva decît e scris în imediata lor prezenţă"; şi „acest altceva, această taină, această realitate secundă este singura calitate care le face demne de a fi zugrăvite". „Realitatea primă" (cea

---

[19] Cfr. José Maria Castellet, *L'ora del lettore* (Ora cititorului), Torino, Einaudi, 1962.

care rezultă din obiecte care, la apariţia lor, „spun ceea ce trebuie să spună") nu mai e de ajuns; important e că se simte nevoia de a dezvălui, de a revela — subliniază Giacomo Debenedetti, care a scris pagini fundamentale — acea „realitate secundă" care nu numai că e tema noului roman, ci şi a noului cinematograf. Astfel, Joyce şi Proust (şi Pirandello), care, la rîndul lor, au atîtea contacte cu structura filmică, sînt prezenţi în opera regizorilor citaţi şi în a altora. Sînt prezente, adică, „epifaniile", „intermitenţele inimii" (şi amintitul „dincolo").

Şi unele, şi celelalte sînt, de fapt, fenomene de „viziune secundă", prin care „lucrul, perceput în obiectivitatea materială, naturală, a apariţiei sale, invită să se întrevadă şi chiar face să se întrevadă un altceva": atunci cînd cei trei crai de la Răsărit s-au dus să se închine pruncului Iisus, abia născut, „în timp ce nu văzură [în iesle] nimic altceva decît un copil, văzură şi altceva". Epifania este, aşadar, capacitatea manifestată, „puterea pe care un lucru o are de a fi şi un alt lucru"; iar a epifaniza înseamnă „a revela acel ceva ce nu e imediat perceptibil în obiect". Scotocirea în întunericul unui ochi spiritual care caută, ca să folosim cuvintele lui Joyce, să-şi localizeze propria viziune; în clipa cînd acest focar e atins, obiectul epifanizat, revelat: sufletul său, identitatea sa ne întîmpină despuiată de vălurile aparenţei. „Sufletul obiectului celui mai comun, a cărui structură a prins astfel formă, a fost astfel «cuplat », ne apare radios. Obiectul îşi împlineşte epifania"[20].

Să examinăm, drept exemplu, un film ca *Blow up*. Metoda narativă a lui Antonioni, în acest film, e aceea a epifaniilor. Aidoma operei lui Joyce, el poate fi considerat „o mare epifanie care cuprinde mici epifanii, e epifanie de epifanii". Să vedem ce i se întîmplă lui Thomas, fotograful pro-

---

[20] Cfr. *Corso sul romanzo* (Curs despre roman), ţinut de Giacomo Debenedetti în anul academic 1962—63, în *Giacomo Debenedetti*, sub îngrijirea lui Cesare Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1968.

tagonist, în acest film fără tramă, fără personaj tradițional. Thomas intră într-un parc; totul e verde împrejur; face cîteva fotografii cu un grup de porumbei, îi fugărește. La un moment dat, zărește printre arbori o tînără care urcă însoțită de un bărbat; cei doi se iau de mînă, rîd, alunecă și cad. Par a fi în plin flirt, într-o liniște absolută, bucurîndu-se de pacea locului. În atelierul său, Thomas developează fotografiile făcute în parc. Subzistă un intens sentiment de pace în aceste imagini. Dar, prin măriri succesive, care acumulează amănunte la prima vedere neînsemnate, scena de dragoste, o dată cu epifanizarea acestor amănunte — fenomenul de viziune secundă — se manifestă, se dezvăluie scena unei tentative de omor: în frunziș se observă, întîi, o pată asemănătoare unui chip de bărbat care se ivește printre crengi și privește; apoi, un alt detaliu învederează că bărbatul ține în mînă un pistol cu ochean și amortizor.

Această epifanie invită desigur să se sesizeze altceva în scena de dragoste, adică o tentativă de omor. Dar e vorba de o tentativă de omor sau de un omor? Thomas mărește noi detalii aparent nesemnificative, care dezvăluie că o pată de la picioarele fetei seamănă cu un trup întins pe iarbă. Thomas se întoarce în parc și găsește, într-un tufiș, un bărbat mort. Ceea ce a fotografiat nu e o scenă de dragoste, nici o tentativă de omor; și, cu toate acestea, nu e nici un omor. Cînd Thomas se duce a treia oară în parc, pentru a verifica dacă mortul se mai află acolo, nu-l mai găsește și nici în iarbă nu se văd semnele pe care cadavrul ar fi trebuit să le lase.

Sîntem în fața unui film polițist, a unui film „negru"? Cu siguranță, nu. Avem, în schimb, un film de epifanii, o succesiune de fenomene de viziune secundă corespunzătoare succesiunii de dilatări ale fotografiilor și ale amănuntelor acestora: lucruri care au puterea de a fi și alte lucruri. Antonioni își anunță poetica epifaniilor pe plan teoretic, printr-o observație care trimite la fizică,

la fotografie. Supunînd pelicula impresionată unui anumit proces aşa-zis de latensificaţie — scrie regizorul — reuşim să punem în evidenţă elemente ale imaginii, pe care procesul normal de developare nu e în măsură să le dezvăluie; de exemplu, un colţ de stradă luminat de lucoarea slabă a unui felinar apare perfect vizibil, chiar şi în amănunt, dacă pelicula e latensificată, altminteri nu. Poate că pelicula înregistrează tot — continuă regizorul — cu orice lumină, chiar şi pe întuneric, şi numai starea noastră de înapoiere tehnică nu ne permite să dezvăluim tot ceea ce există în fotogramă. „Noi ştim că sub imaginea revelată există alta, mai credincioasă realităţii, şi sub aceasta, alta, şi iar alta, sub aceasta din urmă. Pînă la adevărata imagine a acelei realităţi absolute, misterioase, pe care nimeni nu o va vedea niciodată. Sau, poate, pînă la descompunerea oricărei imagini, a oricărei realităţi"[21].

Cum ar putea Thomas care, cu mijlocul său — aparatul fotografic —, crede că vede şi nu vede, să ajungă la adevărata imagine a realităţii? De fapt, cadavrul nu se mai află în parc — la prima sa apariţie, loc de tihnă şi pace — în timp ce fenomenul de o viziune secundă ni-l dezvăluie ameninţat, şi el, ba chiar zăvorît între casele care, la început, păreau să fie pe fundal. Latensificarea corespunde aici unor epifanii succesive şi inepuizabile, interminabile, una depinzînd de cealaltă; în infinitul lor, ele sînt incapabile să reveleze acea realitate absolută, misterioasă, la care, pentru Antonioni, cel puţin pînă la *Blow up*, e imposibil să se ajungă. Exemplul oferit de acest film nu aparţine doar poeticii lui Antonioni. Epifania devine o structură, o nouă „necesitate de a fi" a cinematografului, o altă formă de a consista, în sens mai amplu, o categorie estetică ce determină nevoia de a pătrunde în „obscuritatea" care constituie astăzi politeţea autorului faţă de spectator.

---

[21] Michelangelo Antonioni, notă introductivă la *Sei film* (Şase filme), Torino, Einaudi, 1964.

Dintre așa-numiții „trei mari" ai cinematografului italian — Antonioni, Fellini, Visconti — regizorul ferrarez ni se pare a fi singurul care a urmat, cu o încăpățînată coerență un itinerar fără compromisuri, îndreptat exclusiv spre o evoluție stilistică și intelectuală. *Blow up* și *Zabriskie Point* sînt, dincolo de orice judecată de valoare și confruntare artistică, două filme cheie în opera autorului. Privind concepția sa despre lume, cel dintîi închide o perioadă, aceea a „aventurii sufletului", aflată în centrul tetralogiei precedente; iar cel de-al doilea — care confirmă excepționale calități expresive, intuiții profunde și foarte frumoase — deschide o altă perioadă. Deja în *Blow up* se simțeau schimbări notabile. Punînd în criză un anumit fel de „a face cinematograf" și fotografia ca element primar al cinematografului însuși — nivelarea operată în numele „detașării", al „obiectivității" — regizorul conferea bărbatului o natură și o pondere negate, înainte, în favoarea femeii, trecute acum în planul al doilea în raport cu Thomas, personajul principal atît de legat de propria „mașinuță", de aparatul fotografic, încît împinge „pînă la eroism pasivitatea de martor"[22].

---

[22] „O dată terminat un film, ceea ce mă preocupă cel mai mult e să-l uit imediat, să mă dedic unui alt film", îmi scria Antonioni după premiera lui *Blow up*. „Adevărul e că pe tema filmului terminat nu mai am nimic de spus. Îndeosebi pe tema lui *Blow up*. De ce? Nu știu prea bine. Am conștiința că am făcut *aproape* tot ceea ce, în împrejurările în care m-am aflat, aș fi putut să fac. Asta îmi creează parcă o stare de senină dezinteresare. O asemenea dezinteresare nu privește filmul, privește oarecum întreg cinematograful și e destul de firesc să fie așa. M-am plimbat prin toată Europa să văd muzee, mînat de o atenție aproape spasmodică pentru pictură [...] Simt că anul petrecut la Londra [pentru a turna tocmai *Blow up*] a fost decisiv pentru munca mea. Și sînt mulțumit că l-am cheltuit acolo. Să filmezi în străinătate cu o echipă străină, într-o limbă străină, oricît de obositoare ar fi, rămîne o experiență utilă. Îți lărgești orizonturile intelectuale, înveți să primești lumea cu alți ochi, te eliberezi de provincialism, poate și de acel chietism care, aici în Italia, ne apasă creștetul ca o capă de plumb, se săvîrșește o revoluție intimă, a noastră, care, ca toate revoluțiile, ne dă pînă la urmă ceva ce seamănă mult cu libertatea. Ajung să zic: criza personajului filmului a fost întrucîtva și a mea; știu că acum

Protagonist, nu doar martor, vrea să fie Antonioni în *Zabriskie Point*. „Noul meu film va reprezenta pentru mine o angajare morală şi politică mai descoperită", promisese cineastul; „pentru noi, regizorii, e vorba de a găsi un acord nou între realitate şi imaginaţie"[23]. În *Zabriskie Point* bărbatul continuă să fie, după *Blow up*, personajul principal dar, contrar lui Thomas, care crede că vede şi nu vede, tocmai pentru că duce pînă la eroism pasivitatea sa de martor, devenind astfel, la modul metaforic, orb, Mark vrea să vadă şi vede, cel puţin în anumite limite; şi, în acelaşi timp, ponderea sa o echilibrează pe aceea a femeii, Daria, printr-un raport dialectic „pozitiv". Pentru prima dată, la Antonioni, bărbatul e mai reflexiv, mai receptiv decît femeia. Ca şi arhitectul din *Aventura*, romancierul din *Noaptea* şi inginerul din *Deşertul roşu*, şi Mark e un intelectual. Dar, spre deosebire de ei, nu e cufundat în „plictis" şi în „neatenţie", înţelese ca desprindere de realitate; nu e degradat la starea de obiect şi, la rîndul său, nu degradează la starea de obiect femeia. Anticonformist şi contestatar, e dispus să-şi dea viaţa pentru a contribui la schimbarea lumii, simte nevoia de a face imediat ceva: îi place să rişte, ca atunci cînd, la începutul filmului, ia parte la ocuparea universităţii şi, la sfîrşit, predă avionul pe care-l „furase" spre „a se ridica de pe pămînt". La fel cu cei din grupul său, de care, totuşi, se deosebeşte (pentru că refuză „timpii lungi", „teoria", aşteptarea), e legat de realitate sau cel puţin aşa vrea să fie: respinge visul, „imaginaţia" derivată din droguri, şi renunţă la ţigara cu marijuana pe care i-o oferă Daria.

Şi evadarea lui Mark în Văzduh, cu aeroplanul, ca şi călătoria Dariei cu automobilul luat de la un

---

sînt altfel decît înainte, chiar în modul de a mă situa în faţa realităţii" (Cfr. „Cinema Nuovo", Genova, a. XVII, n. 194, martie-aprilie 1967).

[23] Cfr. *Protagonista, non testimone l'Antonioni di „Zabriskie Point"* (Protagonist, nu martor, Antonioni din „Zabriskie Point"), în „Cinema Nuovo", Genova, a. XVII, n. 194, iulie-august 1968.

prieten, se dovedesc o iluzie. Deșertul și valea, deși au dimensiunile alegoriei — element expresiv mereu prezent la Antonioni — resping semnificația de contrast pe care o căpătau „plaja roșie", de coral, în *Deșertul roșu*, și zborul în avion al Vittoriei din *Eclipsa*. Șoselele pe care, pentru „a se gîndi la gînduri", Daria le străbate în deșert, sînt nesfîrșite, egale, rectilinii, asfaltate ca acelea din metropole; ea crede că Zabriskie Point este un loc liniștit, unde să te poți juca liber și să faci dragoste; dar Mark, care nu vrea să joace nici un joc, constată că locul nu e liniștit, e mort. În această vale natura e la fel de nenaturală ca și la Los Angeles: există doar praf în zona aceasta de străvechi lacuri secate acum milioane de ani, roasă de vînturi și de ape. Autenticul aparține „trecutului trecut", ale cărui ultime urme sînt cîțiva cai în stare sălbatică. În acest loc al morții, poate că nici împreunarea lor nu se mai petrece; nu e reală, ci imaginată de Daria în visul ei de libertate sexuală[24]. Ariditatea fizică și interioară care-i împresoară pe cei doi tineri e subliniată încă de megalopola în care panourile publicitare, numeroase și de dimensiuni uriașe, strivesc oamenii și casele, precum și de barul din deșert unde Daria se oprește să telefoneze: decrepitul fost campion de box, bătrînul client care fumează și bea bere cu gesturi mecanice țintuit pe scaun, sînt niște fosile, materie inertă la fel ca și manechinele unor femei superbe și ale unor copii bine hrăniți, care invită, de pe ecranul televizorului, la „părăsirea balamucului ars de soare care e orașul"[25].

E adevărat că Mark va fi înfrînt și aflăm și cauzele acestei înfrîngeri: izolarea sa de grup, de ceilalți, cu toate că făcuse alegerea de-a aparține unei părți și nu alteia, conștient că trebuie să-ți

---

[24] În „fantezia de amor colectiv" există un amănunt în sprijinul improbabilei împreunări a celor doi: Daria vorbește sub efectul marijuanei; Mark — așa cum îl vede fata — îi răspunde dar nu auzim ce spune.

[25] După cum se vede, și în acest film există o succesiune de „epifanii".

identificl duşmanul pentru a-l combate; voinţa sa de a face ceva imediat, orice. Răzvrătirea e individuală, abstractă, într-un anumit sens romantică[26]. Înfrîngerea duce, totuşi, la rezultate pozitive. Din întîlnirea cu Mark, Daria dobîndeşte conştiinţa propriilor sale nelinişti legate de viaţa în mediul în care trăieşte şi se opune acestui mediu, îi întoarce spatele, după ce, ieşit de sub influenţa marijuanei, l-a văzut explodînd în fantezie. În timpul exploziilor ce se succed în imaginaţia Dariei, întîi violent şi cu o frecvenţă accelerată şi după aceea cu mişcări încetinite[27], imaginile siluetei ciupercii

[26] Secvenţele iniţiale sînt revelatoare pentru imaturitatea lui Mark: negrii, în adunarea de la universitate, dovedesc o viziune precisă a realităţii istorice şi a prezentului; iar Mark, care e dispus să moară dar nu de plictiseală, moare de moarte violentă.

[27] Cesare Musatti, ca psiholog, subliniază modurile în care Antonioni tratează, în *Zabriskie Point*, timpul. „În întreaga sa operă, Antonioni a avut totdeauna tendinţa de a forţa ritmul întîmplărilor descrise, în sensul unei încetiniri a timpului. Antonioni e un încetinitor. În alte opere, această nevoie de încetinire a acţiunii se manifesta într-un fel de adăstare, de zăbavă, ca şi cum spectatorul ar avea nevoie de mai mult timp pentru a asimila ceea ce i se înfăţişează. În acest film, însă, întîrzierea (care atunci cînd e excesivă poate să devină supărătoare) nu există. În schimb, sînt folosite alte tehnici pentru a obţine încetinirea acţiunii: în ultima parte, de exemplu, în scena exploziilor, fie prin reiterare, adică prin repetarea aceloraşi explozii, fie prin apelul efectiv la încetinitor. Acest ultim procedeu determină şi impresia paradoxală a unei alternări a greutăţii lucrurilor, cu o eficacitate specifică, deoarece totul devine uşor, ca de cîlţi, arătînd astfel inconsistenţa realităţii distruse. O altă tehnică a încetinirii folosită de Antonioni (dar Antonioni refuză să accepte această interpretare a mea) constă într-o abundentă folosire a teleobiectivului. Din motive cu caracter optic, teleobiectivul face să apară intervalele şi distanţele în sens sagital, mult mai reduse decît în realitate, cu efectul aparent al unei încetiniri a mişcărilor executate în acest sens. Atunci cînd, de exemplu, fata dă să culeagă tricoul aruncat din avion, ea aleargă dar nu ajunge niciclnd. Porţiunea de străbătut pare destul de scurtă în raport cu timpul folosit; şi avem astfel o prelungire a acţiunii, o încetinire a ei" (*L'ultimo Antonioni dinanzi a uno psicologo*, Ultimul Antonioni în faţa unui psiholog, în „Cinema Nuovo", Torino, a. XXI, n. 219, septembrie-octombrie 1972).

Imaginea Dariei, în secvenţa exploziilor, se construieşte pe reperele (metaforice) ale realităţii şi conform modurilor

atomice prin reprezentări informale și pop; într-un spațiu aproape cosmic, mass-mediile (cărți, ziare, tv), bunuri de consum și tot soiul de lucruri sînt făcute țăndări și grămezi plutitoare în gol, fără greutate. Și aici alegoria are o semnificație diferită de lumina orbitoare ce ocupa întreg ecranul în finalul *Eclipsei*. Nu ne mai aflăm în fața „culorilor angoasei", a angoasei existențiale din tetralogia anterioară a lui Antonioni, a personajelor din *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa* și *Deșertul roșu* asumate ca paradigme universale.

Cea care explodează, de data aceasta, este o lume, nu lumea. Mai curînd decît o „profeție biblică" ni se pare a fi constatarea unui viitor care a și început, începutul unei epoci în care mulți dintre noi sînt incapabili să evalueze și să domine o „fenomenologie bazată pe o cantitate enormă de imagini". „Cele mai mari progrese ale civilizației sînt procesele care distrug societățile în care au loc", afirmă matematicianul și filosoful englez Alfred North Whitehead. Prezentîndu-ne această canti-

---

rațiunii; imaginea este, adică, travestirea gîndului. Pentru prima oară, Daria „vede" (are conștiința) că lumea înconjurătoare e lipsită de valori și la aflarea morții lui Mark vrea să distrugă sistemul care l-a ucis. Această lume explodează în mintea fetei într-un mod, tocmai, violent și zgomotos, iar la sfîrșit într-o manieră încetinită. Această diferență în reiterarea imaginilor, care sînt întîi mute și după aceea sonore, întîi cu un ritm accelerat și după aceea încetinit, reprezintă reacția fetei care izbucnește impetuos și instinctiv pînă cînd nu-i ia locul, în conștiința ei, reflecția, raționamentul asupra ceea ce face să sară în aer. Daria se răzvrătește împotriva așa-numitelor valori universale ale sistemului care plutesc fără greutate, lipsite de o consistență reală; și nu întîmplător arcul se declanșează în ea atunci cînd o întîlnește pe servitoare, care e o indiancă. Și imaginea acesteia e, firește, o metaforă, ba chiar o veritabilă „epifanie": „realitatea secundă" ne arată nu doar faptul că America nu mai aparține aborigenilor, ci și că aceștia sînt reduși la o condiție pasivă de marginalizați. Exploziile nu sînt un vis sub influența drogului; nici soarele, pe care-l vedem la sfîrșit, nu e un soare care răsare, dimpotrivă, asfințește și trimite la soarele de la început, figurat pe panoul publicitar.

Deflagrațiile, aici o întîmplare imaginară, trimit la împrejurări analoge — naturale — din alte filme ale lui Antonioni, ca întunecarea soarelui din *Eclipsa* sau ca tromba de aer din *Aventura*.

tate enormă de imagini, această fenomenologie pe care mulți încep să nu o mai poată evalua și domina, rezultatul la care vor să ne conducă „simbolul, comunicarea și consumul", Antonioni nu spune și nici nu are pretenția de a spune lucruri noi; dar e important pe planul judecății culturale, și neobișnuit la nivel expresiv, modul în care dramatizează materia. Făcînd să licărească în fața ochilor magma într-o dimensiune pozitiv provocatoare, legînd ecologia de manipularea autenticului și de un proces de „alienare", Antonioni își menține promisiunea amintită la început, și, tocmai întru susținerea non profeției, asumă pentru prima dată o atitudine deloc pesimistă, după cum o dovedește comportarea finală a Dariei. „Fenomene extraordinar de vitale se manifestă cam pretutindeni", afirmă, „și e posibil și de dorit ca lumea anilor ce vin să fie diferită de cea de azi"[28].

Protagonistul din *Blow up*, repetăm, e unul care crede că vede și nu vede: vrea să fie un „martor", desigur „obiectiv", cu „mașinuța" lui — aparatul fotografic — și nu-și dă seama că „realitatea primă" nu mai e suficientă; că e nevoie să fie dezvăluită „realitatea secundă", ascunsă în spatele aparențelor, acel „dincolo" care există în fiece lucru și în fiece persoană. Aici se află izvoarele pirandelliene ale lui Antonioni. Cînd, la sfîrșit, Thomas își dă seama de fenomenul „viziunii secunde" se comportă ca Serafino Gubbio, operator cinematografic. Aidoma lui Gubbio, Thomas, pentru că a împins „pînă la eroism pasivitatea de martor", e lovit de o traumă care-l face să devină mut, adică orb: asistă la o partidă de tenis mimată de tineri cu rachete si fără minge; se aud doar foșnetele frunzișului și pașii jucătorilor; mingea imaginară iese din terenul de joc; o fată îi face semn s-o ridice de jos; șovăitor, se execută: aruncă mingea și, în timp ce de sus e încadrat numai Thomas, se aude lovirea cu racheta a mingii

[28] Cfr. *Protagonista, non testimone l'Antonioni di Zabriskie Point*, cit.

inexistente. Orb vrea Thomas să rămînă: își reia aparatul fotografic așezat pe iarbă. Respinge, adică, posibilitatea de a căuta un „dincolo", „adevărul secund"; să scotocească în întunericul aparent și să scoată la lumină esența fenomenelor, să o dezvăluie. De fapt, Thomas va continua să se servească de „mașinuța" lui, exact așa cum se servește de televiziune protagonistul din *Profesiune: reporter*, David Locke.

Coerent față de noua sa perspectivă stilistică și tematică, Antonioni insistă aici în a arăta și demonstra manipularea operată de mass-medii: de tv și de așa-zisa presă de informație, de numeroasele „semnături ilustre" care colaborează la ele. *Profesiune: reporter* ne face să reflectăm, înainte de toate, la cei care cred în meseria pe care o exercită — și deseori se prefac a crede — înăuntrul unui sistem pentru care lucrează, și vorbesc încontinuu de obiectivitate, libertate, democrație, independență, detașare în modul de a vedea lucrurile — de la Montanelli, la Ronchey, de la Ottone, la Levi —, dar despre lucruri oferă realitatea primă sau, mai curînd, o falsă și interesată interpretare. Multora dintre aceștia le-ar plăcea să li se spună ceea ce producătorul de televiziune spune cu ocazia știrii cu privire la moartea lui David Locke: „Trebuind să rezum în cîteva cuvinte ce anume făcea din David un ziarist atît de calificat, aș zice înainte de toate că depindea de *background*-ul său. Faptul de a se fi născut în Anglia, dar de a fi crescut în America, îi dădea o perspectivă diferită asupra lucrurilor, un fel de detașare. Și apoi, spiritul acesta de observație cu adevărat extraordinar..."

Și aici, o „realitate primă". Dar altceva e „dincolo", alta e „realitatea secundă" — adevărată — a lui David. Spre deosebire de „semnăturile ilustre" la care ne-am referit mai sus, David nu mai are încredere în profesiunea sa, în modul în care aceasta se exercită și o exercită el. Aflat în Africa pentru un serviciu tv, un documentar, a cules un material bogat, dar e nemulțumit și nesatisfă-

cut: simte că a tradus toate situaţiile, toate experienţele, potrivit vechilor coduri ale sistemului pe care-l serveşte; şi că, procedînd în felul acesta, se condiţionează: „Sîntem mai mult ori mai puţin nişte animale cu deprinderi. În fond, oricît ne-am strădui, e foarte greu să ne eliberăm de propriile noastre deprinderi. Să luăm modul în care vorbim cu oamenii aceştia, modul în care îi tratăm ... E total greşit". Precisă e observaţia lui Robertson, aliniat de partea opusă, aceea a frontului unitar de eliberare: „Adevărul e acesta, domnule Locke. Dumneavoastră lucraţi cu cuvintele... cu imaginile... lucruri vagi". Cu totul alta e practica, tot ceea ce face mişcarea clandestină, în Africa şi aiurea, despre care filmul oferă inserturi foarte dramatice şi semnificative. Lucrurile sînt vagi cînd cuvintele, imaginile, sînt construite şi folosite aşa cum le construieşte şi le foloseşte David în corespondenţele sale tv, făcute pentru a servi falsa democraţie de la putere şi un public care urmează această «democraţie». „Lumea crede în ceea ce scriu, deoarece corespunde aşteptărilor sale; şi chiar alor mele, ceea ce e mai rău".

Revelatoare, în această privinţă, e răspunsul unui negru la întrebările pe care David afirmă că le pune „ca fiind de absolută bună-credinţă": „Domnule Locke, putem să purtăm o discuţie cu condiţia să nu fie vorba doar de ceea ce dumneavoastră consideraţi sincer, ci şi de ceea ce eu consider cinstit". Obosit de meseria prin care minte, David face un schimb: preia identitatea lui Robertson, care a murit şi căruia nu-i cunoaşte adevărata activitate. Vrea să fugă de soţie, de casă, de fiul adoptiv, de „locul de muncă bun": de toate, în afară de unele obiceiuri rele, de care nu reuşeşte să se elibereze. Se simte ca o pasăre slobodă în spaţiu; dar, de fapt, e în colivie. O colivie este, la sfîrşit, camera sa de hotel, cu gratiile ei enorme la fereastră, unde este ucis fiind luat drept Robertson. Cum am mai amintit, Thomas din *Blow up* crede că vede şi nu vede, iar cînd pînă la urmă vede, nu mai vrea să vadă,

ca să poată rămîne cu avantajele sistemului în care trăiește. David vrea să vadă, începe să vadă, dar nu mai poate să vadă în continuare; împrejurările îl împiedică: cei doi revoluționari clandestini cu care trebuie să păstreze legătura sînt uciși, iar la întîlnirile fixate nu găsește pe nimeni. Încercarea sa se rezolvă într-o înfrîngere pentru că, în ciuda voinței de a nu rămîne singur, rămîne ca atare. De aici descurajarea lui David, povestea despre prietenul orb (care e propria poveste, previziunea propriei morți iminente): „Am cunoscut un om care era orb. Cînd a ajuns la vîrsta de patruzeci de ani s-a supus unei operații și și-a recăpătat vederea. La început era fericit, fermecat. Chipuri, culori, peisaje. Dar după aceea totul a prins să se schimbe. Lumea era mult mai urîtă decît și-o închipuise. Nimeni nu-i spusese cît de murdară este, cîtă sărăcie domnește în ea. Vedea mizerie pretutindeni. Cînd era orb traversa strada singur, cu un baston. După ce și-a recăpătat vederea îl cuprinse frica. Începu să trăiască în întuneric. Nu mai ieșea din casă. După trei ani își luă viața".

Această povestire nu cred că trebuie luată ca paradigmă a condiției umane, ca nivelare a vieții; ci ca o criză a unui om care vrea să se schimbe pentru a vedea și pe care anumite împrejurări (uciderea celor doi revoluționari) îl fac să trăiască în întuneric și-l duc la frică, la faliment, la moarte. Așadar, nu „posibilități, ci numai posibilități imposibile" pentru om, pentru toți oamenii; chiar dacă filmul insistă asupra acestor împrejurări pînă într-atît, încît pot fi luate drept *fatum*. Ceea ce se petrece cu Robertson-Locke e o sinucidere și în același timp o omucidere. Preluînd identitatea unui mort cu care seamănă fizic în mod frapant — identitatea lui Robertson, care e de partea revoluționarilor — Locke dobîndește mult mai mult decît o mască, „adică o față, nimic altceva decît o față lipită pe documentele noastre de identitate" (a se observa insistența asupra pașapoartelor celor doi). „Persoana e cea care suferă perturbările produse de Eu. Masca e cea care

suferă perturbările produse de Celălalt". Nu întîmplător Robertson și Locke au același prenume, David; nu întîmplător fata „hippie" care împărtășește noua viață a reporterului, care-l împinge de partea cealaltă, cea dreaptă (spre care e orientată constant adeziunea regizorului), nu are nici nume, nici prenume; nu întîmplător Rachel, soția lui Locke, se desparte de acesta neîmpărtășindu-i modul în care își face interviurile, regulile pe care le respectă, compromisurile: a se pune într-o situație reală, fără ca după aceea să obțină un dialog real, scufundîndu-se în conformism.

Atît Rachel, cît și „fata" sînt receptive, pozitive, ca întotdeauna femeia, la Antonioni. Cea dintîi zice, în fața lui Locke mort, că nu l-a cunoscut niciodată (nu-l cunoaște, adică, pe celălalt Locke; cel care l-a dus la moarte); cea de a doua, zice că-l cunoaște (îl cunoaște pe primul și pe cel de „al doilea" Locke, „dublul" său, un „dincolo" al său): și în felul acesta posibilitatea, de a produce iubire în persoana iubită se realizează în fata „hippie". A rămîne la suprafața imaginilor, a nu sesiza „realitatea secundă" pe care fiecare dintre ele o conține înseamnă, tocmai, a lucra cu cuvinte, imagini, lucruri vagi; și atunci — pentru cine e orb, ca Natalia Ginzburg, cu ocazia aceasta dar și cu altele (judecîndu-l, de exemplu, negativ pe Bresson din *Un condamnat la moarte a evadat* — *Profesiune: reporter* devine o „poveste de dragoste" și doar o poveste de dragoste care „seamănă cu o carte poștală ilustrată"; iar itinerarul lui Locke (al lui Antonioni) „ilustrarea unui itinerar turistic încîlcit și aglomerat din care nu ne vom mai aminti nimic"[29]. Lucrurile spun altceva decît e scris în imediata lor prezență; observația e valabilă și pentru limbajul cu totul exemplar, cel mai matur atins pînă astăzi, de stilistic maturul Antonioni: specificul său montaj „intelectual",

---

[29] Natalia Ginzburg, *Questa storia d'amore somiglia a una cartolina* (Povestea aceasta de iubire seamănă cu o carte poștală ilustrată), în „Il Mondo", Milano, a. XVII, n. 12, 20 martie 1975.

folosirea continuă a „planului secvență" destul de lent, implicarea tăieturilor, opțiunea antinaturalistă operată de el în privința zgomotelor și a vocilor într-o coloană sonoră din care muzica e aproape complet absentă. Antonioni scrutează cu ochii întunericul și caută, ca să folosim cuvintele lui Joyce, să-și focalizeze propria viziune; în momentul cînd această focalizare e obținută, el „epifanizează", revelează personajul: sufletul lui Locke — și lucrurile, persoanele de lîngă el — identitatea sa, vin spre noi, despuiate de vălurile aparenței[30]. Numai analizînd mijloacele de expresie din

---

[30] După cum s-a văzut, „epifaniile" lui Antonioni sînt laice. În privința celor religioase ale lui Rossellini, cfr., în acest volum, capitolul *O constituție mai democratică decît altele*. Cît despre tehnica premergătoare, la Antonioni, interesant e ceea ce el însuși afirmă în răspunsul la întrebarea pusă în legătură cu *Gioconda*: „Există în arta timpului nostru o figură, o operă, un «obiect» într-un fel sau altul comparabil cu celebra pictură a lui Leonardo? Și, mai în general, are vreun sens, astăzi, să se vorbească de «capodoperă absolută», așa cum s-a făcut mereu, cu referire tocmai la *Gioconda*?". Răspunsul e negativ: „Nu, nu cred că există astăzi o operă care să se poată confrunta cu acest tablou. Aceasta și pentru că nu mai există spațiul în care a apărut *Gioconda*, raportul dintre artist, comanditarul aristocrat și publicul de la Curte. Are sens să vorbim astăzi de «capodopere absolute», cum este *Gioconda*? S-ar putea răspunde că nu are sens. (Și pentru că nu are sens să se spună absolută: o capodoperă e o capodoperă, absolută sau nu). Pînă și Partenonul trebuie plasat în epoca sa pentru a-i înțelege frumusețea pînă la capăt. Fiecare operă de artă datorează ceva contextului în care e produsă și la consumul căruia e practic destinată. Astfel, toate schimbările istorico-sociale nu pot să nu ricoșeze asupra operei".

Și adaugă: „Ceea ce se presupune că va produce modificarea cea mai violentă și profundă în modul nostru de a percepe și reprezenta lumea este intrarea în viața normală a laserului. Laserul va schimba raporturile noastre sociale, va face să îmbătrînească dintr-o dată nu numai cinematograful non tridimensional, ci și celelalte arte. Și artele non figurative? Și cartea? Aș zice că da. Pentru că se vor schimba termenii de judecată a criticii, în afară de gustul publicului. De cel puțin șase sau șapte ani mă face curios posibilitatea de exploatare a laserului în cinematograf. (Pentru cei care n-o știu, și în Italia există cercetători care lucrează în acest domeniu.) Și e pur și simplu uluitoare gama de aplicări ale laserului în viața cotidiană, în știință și în artă, la toate nive-

Profesiune: reporter ne putem da seama că pentru Antonioni „realitatea primă" nu mai e suficientă; că pe el îl interesează, astăzi, nevoia de a revela „realitatea secundă", ascunsă, adică „epifanică"; adică structura, noul „cum trebuie să fie" al cinematografului său: prin urmare, și lexicul formal, soluțiile tehnice și expresive atît de îndrăznețe și de avansate, premergătoare în opera regizorului, sînt „epifanice". Ele nu sînt sesizate imediat, dar au capacitatea de a „revela acel altceva care nu e imediat perceptibil". Antonioni nu e desigur un regizor marxist în sensul deplin al termenului; cu toate acestea, puțini sînt cei care fără a fi marxiști, tind ca el spre marxism, poate inconștient.

„Posibilitățile imposibile"

„Nu, nu-mi plac deloc nici Antonioni, nici Godard; sincer vorbind, prefer să văd un western". Afirmația, aparținînd lui Bergman, trădează o invidie, fie și inconștientă, existentă între oameni de talent, și în cinematograf, chiar mai mult decît în alt domeniu. Totuși, vrînd-nevrînd, există înrudiri între un temperament ca al regizorului suedez și unul ca al celui italian. Înainte de toate, amîndoi descriu aventura acelei mari găuri numite suflet, se rotesc în jurul temei ca pămîntul în jurul astrului său. Și pot să repete, cu Flaubert: nu sîntem deloc liberi să scriem cutare sau cutare lucru; subiectul nu se alege: secretul capodoperelor stă în întregime în potrivirea subiectului cu temperamentul scriitorului. În operele lor, nici unul, nici celălalt nu își aleg subiectul: ci subiectul e cel ce se impune celor doi autori. Par a se repeta, dar, la o privire aprofundată, prezintă diferențe ce nu

---

lurile. E ușor de gîndit că și limbajul — orice tip de comunicare, de masă sau nu — va fi bulversat. Mi se pare de neconceput, cu asemenea perspective, să se vorbească de capodopera absolută" (Cfr. „Corriere della Sera illustrato", Milano, a. II, n. 2, 14 ianuarie 1978).

Profesiune: reporter ne putem da seama că pentru Antonioni „realitatea primă" nu mai e suficientă; că pe el îl interesează, astăzi, nevoia de a revela „realitatea secundă", ascunsă, adică „epifanică"; adică structura, noul „cum trebuie să fie" al cinematografului său: prin urmare, și lexicul formal, soluțiile tehnice și expresive atît de îndrăznețe și de avansate, premergătoare în opera regizorului, sînt „epifanice". Ele nu sînt sesizate imediat, dar au capacitatea de a „revela acel altceva care nu e imediat perceptibil". Antonioni nu e desigur un regizor marxist în sensul deplin al termenului; cu toate acestea, puțini sînt cei care fără a fi marxiști, tind ca el spre marxism, poate inconștient.

„Posibilitățile imposibile"

„Nu, nu-mi plac deloc nici Antonioni, nici Godard; sincer vorbind, prefer să văd un western". Afirmația, aparținînd lui Bergman, trădează o invidie, fie și inconștientă, existentă între oameni de talent, și în cinematograf, chiar mai mult decît în alt domeniu. Totuși, vrînd-nevrînd, există înrudiri între un temperament ca al regizorului suedez și unul ca al celui italian. Înainte de toate, amîndoi descriu aventura acelei mari găuri numite suflet, se rotesc în jurul temei ca pămîntul în jurul astrului său. Și pot să repete, cu Flaubert: nu sîntem deloc liberi să scriem cutare sau cutare lucru; subiectul nu se alege: secretul capodoperelor stă în întregime în potrivirea subiectului cu temperamentul scriitorului. În operele lor, nici unul, nici celălalt nu își aleg subiectul: ci subiectul e cel ce se impune celor doi autori. Par a se repeta, dar, la o privire aprofundată, prezintă diferențe ce nu

---

lurile. E ușor de gîndit că și limbajul — orice tip de comunicare, de masă sau nu — va fi bulversat. Mi se pare de neconceput, cu asemenea perspective, să se vorbească de capodopera absolută" (Cfr. „Corriere della Sera illustrato", Milano, a. II, n. 2, 14 ianuarie 1978).

se epuizează doar în variaţiunile aduse temei. Staticitatea situaţiilor e doar aparentă: în ele se conturează momentele unui itinerar interior precis. Nepotrivirile dintre cei doi sînt, totuşi, numeroase şi substanţiale în însuşi contextul acestui itinerar.

La ieşirea de la *Tăcerea* şi de la *Deşertul roşu*, Alba De Cespedes exemplifica astfel, din punct de vedere filosofic: diferenţa stă în faptul că Antonioni se ocupă mai mult de alienare, decît de angoasă (de un anume tip de angoasă), în timp ce Bergman procedează invers[31]. De aici, una din trăsăturile cele mai caracterizante, opuse, ale celor doi regizori: simţul credinţei, al religiei, la Bergman; absoluta absenţă a unei asemenea problematici la Antonioni. Una dintre diversităţile în uniformitate, staticitatea — aparentă — a celui dintîi, rezidă tocmai în dezvoltarea acestei problematici, care se formează la el, ca şi la alţi autori ai avangardei literare în general, pe măsură ce condiţia omului se apropie tot mai mult de „epoca inferioară", de ideologia lumii nesănătoase şi absurde. „Pentru mine", afirmă Bergman, „problemele religioase sînt mereu vii. Nu încetează nici cînd să mă intereseze, la orice oră din zi". Totuşi, adaugă, aceasta nu se întîmplă pe plan emotiv, ci pe cel intelectual[32]. În timp ce la Antonioni sinuciderea e acceptată (ajunge să ne gîndim la finalul din *Strigătul*, la Giuliana din *Deşertul roşu*, care vrea, care caută accidentul de automobil), e exclusă la Bergman, ale cărui ultime personaje se „lasă să moară" în faţa „nimicului" vieţii, a „posibilităţilor imposibile" oferite de aceasta individului, dezarmat în faţa unor forţe pe care nu mai poate să le controleze.

„Mă rog lui Dumnezeu, în fiece zi şi clipă, să pot muri", nota Strindberg în *Jurnalul ocult*. „Dar El mi s-a ascuns". Şi, după aceea, în timp ce boala fizică îl măcina: „Îl implor pe Dumnezeu să pot

---

31 Cfr. „Cinema Nuovo", Milano, a. XIV, n. 174, martie-aprilie 1965.

32 Ingmar Bergman, *Quattro film* (Patru filme), Torino, Einaudi, 1961.

ieşi din viaţă! Mica bucurie ce se afla într-însa era iluzorie sau falsă! Munca a fost singurul lucru! Dar în parte era irosită, sau inutilă, sau dăunătoare. Soţie, copii, casă, totul era fals!". Pînă şi Strindberg, cu o pondere atît de mare în formaţia şi creaţia lui Bergman, încerca să justifice sinuciderea: „Sinuciderea e păcat mortal; dar Dante l-a găsit pe Cato liber în Infern, căci părăsise lumea păcatului şi a servituţii, atunci cînd văzuse că nu mai avea nici o putinţă de a-şi menţine sufletul deasupra gunoiului"[33]. Bergman se apropie din nou, şi cu mai mare intensitate, de convingerea unei absolute lipse de sens, de speranţă în starea noastră pămînteană. „Viaţa e o şarlatanie [...], o glumă crudă în raport cu sentimentele noastre cele mai bune... viaţa e atît de groaznic de urîtă, noi oamenii sîntem atît de răi, încît dacă un scriitor ar trebui să descrie tot ceea ce a văzut şi auzit, nimeni n-ar putea să reziste citindu-l [...] Educaţia şi instrucţiunea par a fi măşti puse animalului, iar virtutea o simulare. Stadiul cel mai înalt la care ajungem e acela de a ascunde infamia"[34].

Încă o dată, cu *Ora lupului*, Bergman nu alege un subiect, pentru că subiectul se află dinainte în el: un intelectual, un artist, Johan, e singur pe o insulă pustie cu o femeie (Alma, ca şi în *Persona*), incapabil să-i insufle încredere şi căldură; asaltat de îndoieli, de simţul păcatului pentru trecutul său, şi el se lasă să moară, la fel ca protagonista din *Tăcerea*, într-o stare de nebunie ce se confundă cu o stare de luciditate. „Ora lupului", a omului ajuns la limita extremă a unei „epoci inferioare": clipa de dinaintea zorilor, atunci cînd se moare, în general, somnul e mai adînc, coşmarurile se confundă cu realitatea, cine nu poate să doarmă e copleşit de angoasă, iar fantasmele şi demonii sînt mai puternici. Este şi clipa, adaugă Bergman, în care se naşte cea mai mare parte a oamenilor, şi,

---

[33] August Strindberg, *Diario occulto* (Jurnal ocult), Milano, Rizzoli, 1966.

[34] Ibidem.

printre ei, copilul pe care Alma l-a conceput cu Johan. Dar zorile se află de-acum în doliu, somnul e coşmar, veghea e zbucium.

Aşa cum *Deşertul roşu* reprezintă, pentru Antonioni, ultimul stadiu al alienării, al naturii care nu mai e naturală, tot aşa *Ora lupului* este, probabil, încheierea „epocii inferioare", a ideologiei lumii nesănătoase. Şi în timp ce Antonioni pare să-şi închipuie, în tetralogia sa, o întoarcere la stări „barbare" şi primitive, la frumoasele vremuri antice sub specia rousseauiană, Bergman parvine, cu mai multă convingere, la un laicism de tip burghez, în sensul avut în vedere de Lukács, atunci cînd acesta analizează avangardele: adică, Bergman concepe îndepărtarea lui Dumnezeu de oameni ca pe o părăsire a lumii (epocă inferioară) din partea lui Dumnezeu, ca pe un triumf al dezolării vieţii, al absurdităţii oricărui ţel uman. Actualul ateism religios îşi are originile ideologice, explică Lukács, în faptul, pe de o parte, că cerul gol ca obiect de doliu e o proiecţie a lumii umane ce şi-a pierdut orice speranţă de înnoire; şi, pe de altă parte, ca o consecinţă a acestei goliri a cerului, în faptul că dorinţa religioasă de consolare şi de mîntuire dăinuie tot atît de vie în lumea fără Dumnezeu şi face să se reverse întreaga sa intensitate în neantul astfel determinat[35]. „Credinţa în Dumnezeu nu mai există", spunea un personaj dintr-un vechi film al lui Bergman; şi conchidea: „În acest caz, nu mai există nici o ieşire". Indicativ, în privinţa acestui „ateism" bergmanian al „nimicului", al neantului, la care ajung personajele sale, este pasajul pe care, în *Persona*, Alma i-l citeşte Elisabethei: „Neliniştea din noi toţi, visurile nerealizate, cruzimile pe care le făptuim, angoasa de a trebui să ne stingem, conştiinţa condiţiei noastre pămînteşti au cristalizat şi anulat speranţa noastră într-o mîntuire ultrapămînteană. Strigătele credinţei noastre şi ale îndoielii noastre în întunecime şi în tăcere, sînt

---

[35] *Cf.* György Lukács, *Il significato attuale del realismo critico* (Semnificaţia actuală a realismului critic), Torino, Einaudi, 1957.

una dintre cele mai teribile dovezi ale netăgăduitei noastre solitudini şi ale constantei frici care ne stăpîneşte".

Putem fi o altă persoană în acelaşi timp? Adică, poţi fi două persoane? Întrebarea e pusă de Bergman prin Alma, infirmiera care o îngrijeşte pe Elisabeth Vogler, actriţă rămasă de bunăvoie mută, după o scenă din *Electra*: de mai bine de trei luni nu vorbeşte. Răspunsul implică alte întrebări. Înainte de toate, de ce această muţenie, căreia i se opune vocea continuă, neîntreruptă a Almei? Şi de ce „împrejurarea" se desfăşoară ca şi cum am asista la o proiecţie în proiecţie, iar pelicula se rupe la început, către jumătatea ei şi la sfîrşit? Care e semnificaţia imaginilor-fulger ce apar pe ecran în timpul acestor întreruperi — mîna străpunsă de piron, păianjenul monstruos, măruntaiele sîngerînde, gratiile, zidul murdar, hîd, scorojit — şi ce înseamnă emisiunea tv despre războiul din Vietnam şi fotografia copilului evreu cu mîinile ridicate în faţa automatelor naziste? Şi-apoi: cine e Elisabeth şi cine Alma? De ce avem foarte puţine „personaje" şi de ce povestea se desfăşoară toată pe o insulă pustie?

În acest film al lui Bergman, s-a spus, se însoţesc destinele a două femei: actriţa, doamna Elisabeth Vogler, s-a ferecat într-o muţenie absolută şi refuză să vorbească cu restul lumii; infirmiera care o îngrijeşte, Alma, povesteşte episoadele semnificative ale vieţii sale; o dată cu trecerea zilelor, în singurătatea unei insule, personalitatea pacientei îşi impune superioritatea asupra aceea a infirmierei, iar cele două femei îşi dau seama că şi-au schimbat propria „psyche", aşa cum se suprapune şi se schimbă o mască. E o interpretare ce derivă înainte de toate din titlu, aluziv şi alegoric ca totdeauna la Bergman; apoi, din „explicaţia" pe care i-o dă regizorul, ca şi opţiunii sale. Există un cuvînt, mărturiseşte care l-a chinuit şi l-a zguduit puternic: „persoana". „Mi-am dat seama că e un titlu deosebit de adecvat, subiectul filmului meu fiind masca pe care o poartă oamenii".

Totuşi, se poate oferi şi o altă interpretare, poate chiar mai exactă, a filmului. Pentru a-l citi într-o cheie mai autentică, ni se pare că trebuie să ne referim la dubla semnificaţie a titlului, la înţelesul originar, vrem să spunem, şi la înţelesul derivat al cuvîntului „persona". Din latinescul *persona*, masca actorului care acoperea toată faţa şi varia după caracterele reprezentate — precizează dicţionarul; şi adaugă: de aici caracter, rol, individ uman, bărbat sau femeie. *Mască*, prin urmare, dar şi *individ*. Dintre nenumăratele citate şi izvoare ale filmului, ni se pare că acesta trimite la suprapunerea celor două semnificaţii ale titlului şi totodată, la Jung. Înglobînd psihanaliza printre instrumentele sale de cercetare, critica literară a subliniat cum, vorbind despre nefericirea şi nevroza omului de astăzi, dezadaptat şi inadaptabil la „meseria de a trăi", Jung opune tocmai Persona — Eului profund şi obscur (inconştientului, Celuilalt, unui Dincolo: unui „dincolo de noi înşine" care există în orice om), declarînd că vrea să adopte cuvîntul Persona tocmai în înţelesul său latinesc de mască[36].

O asemenea opoziţie se află în însuşi filmul lui Bergman. *Persona*, în înţelesul său latinesc şi totodată în înţelesul derivat, unică entitate umană, sînt Elisabeth Vogler şi Alma. Aceasta din urmă, infirmiera, este un „dincolo", proiecţia subiectivă a celeilalte, bolnava. Una — Elisabeth — mască, faţă, nimic altceva decît un chip lipit pe actele sale de identitate: este actriţă, are un nume de familie; cealaltă — Alma — este „sufletul" (de la latinescul *alma*): lipsită de acte (nu are nume de familie), este Eul profund şi obscur, este un „dincolo de ea însăşi" al Elisabethei. În această accepţie, putem fi o altă persoană în acelaşi timp: două persoane. Elisabeth, aşa cum ne apare aici şi acum,

---

36 Cfr. Giacomo Debenedetti, *Il personaggio „uomo" nell'arte moderna* (Personajul „om" în arta modernă), în „Questo e Altro", Milano, n. 5, noiembrie 1965; inclus în *Il personaggio uomo*, cit.

cu o bogată experiență de viață, vede dinaintea ei, ca s-o spunem cu Pirandello, „o femeie care e ea, dar pe care ea nu o cunoaște. Ar vrea să nu se recunoască în aceasta; dar măcar s-o cunoască“[37]. Și o observă, o studiază, o ascultă în muțenia ei care înseamnă suferință, cu surîsuri ce corespund unor scheme. Electra, din grecește, „ambră“; iar ambra e o substanță limpede, străvezie; aceasta e tragedia ateniană care încrustează, în Elisabeth, momentul revelării Almei ca „dincolo“ al său, ca un *double* al său. „Nu de moarte mi-e frică“, zice un personaj al lui Strindberg, „ci de singurătate, pentru că în singurătate poți întîlni pe cineva... în singurătate nu ești niciodată singur... prind să se plăsmuiască ființe care sînt invizibile, dar perceptibile, și posedă viață“.

Monodramă, așadar, film întemeiat pe un singur personaj, unde monologul înlocuiește dialogul. Alma vorbește la persoana întîia, a doua, a treia: și o dată cu ea, cea care vorbește, cea căreia i se vorbește și cea despre care se vorbește. Își povestește momentele importante ale vieții, care sînt etapele vieții Elisabethei: frumoasele elanuri tinerești și căderile, dragostea pentru un logodnic și orgia frenetică cu un necunoscut, dorința de-a avea un copil și maternitatea deliberat întreruptă, profesiunea care-i plăcea cîndva și în care nu mai crede. Și prin această povestire a Almei, Elisabethei i se revelează esența propriei sale vieți: angoasă, durere, zbucium. Elisabeth constată că frumoasele ei elanuri nu se potrivesc cu propriile-i fapte, și, extinzîndu-și condiția la condiția umană pur și simplu, cît de mare și de nedepășit e abisul dintre gînd și acțiune, ce puteri incontrolabile ne guvernează. Zadarnic se străduiește Alma să nu se recunoască în Elisabeth, de îndată ce jumătate din

---

[37] Cfr. *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit. Despre influența lui Pirandello asupra lui Bergman, a se vedea eseul lui Maurizio Del Ministro, *La presenza di Pirandello nella poetica di Ingmar Bergman* (Prezența lui Pirandello în poetica lui I.B.) în „Quaderno n.1“, publicat de Istituto di studi pirandelliani, Roma, Beniamino Carucci editore, febbraio 1973.

chipul uneia se potrivește perfect cu jumătate din chipul celeilalte, alcătuind o singură figură. În *Persona* există o absență a viitorului: acțiunea a avut loc sau, mai bine-zis, situația s-a definit și, ca atare, se dovedește de neschimbat. Iată de ce filmul începe, continuă și se încheie ca și cum ar fi vorba de o proiecție în proiecție; pelicula care se rupe corespunde momentelor în care echilibrul, înțelegerea tacită dintre cele două părți, dintre Eu și Dincolo — Elisabeth și Alma — se rupe.

Cuvîntul „nimic" pe care, întrerupîndu-și muțenia, Elisabeth îl rostește după ce l-a auzit de la Alma, care i-l impune, și acel „așa e bine, așa trebuie să fie" cu care se închide monologul[38], se află în întregime în imaginile — *flash* inițiale: mîna străpunsă de cui, păianjenul monstruos; măruntaiele sîngerînde, zidul scorojit și gratiile. Și neputința în fața angoasei, a durerii, a scîrbei, disperarea de moarte a Elisabethei, senzația de paralizie care o copleșește la vederea, pe ecranul televizorului, a morților, a răniților, a budiștilor care-și dau foc pe străzile și în piețele din Vietnam, apoi în fața fotografiei copilului incapabil să înțeleagă ceea ce se întîmplă în jurul lui, în ghettoul distrus din Varșovia. Se știe că mulți artiști ai epocii noastre „fetișizează", în război, „propria stare de disconfort".

Căutarea cheii pentru citirea semnificațiilor din *Persona* nu trebuie să distragă atenția de la calitățile artistice ale filmului, care sînt remarcabile. „Dacă ar fi să fiu cu totul sincer", a afirmat Bergman la premiera suedeză a *Personei*, „aș

---

[38] Ateismul religios burghez modern susține că nu omul l-a abandonat pe Dumnezeu, ci că Dumnezeu i-a abandonat pe oameni; că aceștia au decăzut din rolul de „aleși" la cel de „izgoniți", de „respinși", într-o lume absurdă și dezolată — „a tăcerii" —, în care orice intenție umană de a potrivi gîndul cu fapta e neputincioasă. În această tăcere a lui Dumnezeu, „doliu al cerului", ne este așadar negată posibilitatea de a ieși din „nimicul", din „neantul", care s-a format în felul acesta. „Nimeni nu poate trăi în vederea morții, știind că totul e nimic", spusese Cavalerul din bergmanianul *A șaptea pecete*.

spune că pentru mine arta, şi nu doar cea cinematografică, e lipsită de importanţă". Şi, de bună seamă, voia să zică: incapabilă să-l ajute pe om în dificila meserie de a trăi. Putem fi de acord, dar cu condiţia să se aibă în vedere deosebita tendinţă artistică la care aderă Bergman şi în care se situează *Persona* şi alte filme ale sale, ca şi bazele lor ideologice.

Unicul absolut, miracolul şi graţia

În ultimele cadre din *Fellini satyricon*, Encolpius respinge invitaţia cuprinsă în testamentul bătrînului poet: murind, acesta îşi lasă averea acelor prieteni care, prefăcîndu-i trupul în fărîme, îl vor mînca de faţă cu toată lumea. Ca să nu participe la ritul canibalic, ca să nu se hrănească din leşul lui Eumolpus pentru a obţine bogăţii materiale, el ridică ancora spre noi ţărmuri şi spre noi aventuri: în căutarea unui alt fel de lume, se va opri în porturile unor oraşe necunoscute, pe insule acoperite de ierburi înalte, parfumate. Finalul, în scenariul iniţial, era altul: „Viziuni incerte, ale unor persoane care fac gesturi neînţelese sau rîd dintr-un oarecare motiv misterios; viziuni de lucruri nemişcate, peisaje orbitoare, fixe, eterne... Totul se crapă, totul e acoperit de colbul secolelor". Şi-apoi: „În acest punct, povestirea se destramă, se sparge într-o serie de imagini discontinue".

Pare, pe de o parte şi sub anumite aspecte, o imagine a lui Antonioni din *Eclipsa*, şi, pe de altă parte, o alegorie a lui Bergman din *Persona*. Desigur, încheierea filmului e mai felliniană decît cea din scenariul originar: un film care, de altfel, vrea să fie „deschis". Fellini ţine să sublinieze că în toate lucrările sale nu apare niciodată cuvîntul „sfîrşit". Totuşi, ele sînt „deschise" speranţei, nu structurii, compoziţiei lingvistice. Speranţa e una dintre principalele constante ale poeticii autorului. *Şeicul alb*, filmul de debut (aparte *Luminile*

varieteului regizat în colaborare cu Alberto Lattuada) se încheie cu Piața San Pietro inundată de soare și cu imaginea unei statui de înger: după încercarea de sinucidere, Wanda, „pura și inocenta" protagonistă, îl regăsește pe Ivan al ei, soțul. În *La Strada*, Zampanò își dă seama la sfîrșit de groaza nedeslușită, disperată care-l frămîntă; se uită la cerul scînteietor de stele și plînge: „bruta" vede pentru prima oară „divinul". Augusto moare, în *Escrocii* (*Il bidone*), în timp ce, dintr-o dată și în tăcere, aude voci de copii ce par ireale și sînt adevărate: o grimasă asemănătoare unui surîs îi apare pe chipul însîngerat și îi destinde trăsăturile „prin Grația dobîndită".

Deschiși speranței sînt și Cabiria, Giulietta „degli spiriti", ba chiar și Guido din *Opt și jumătate* și Marcello din *La dolce vita*. Personaje sau figuri, și aceștia, care intră în paragraful solitudinii ontologice, al unei condiții umane considerate eterne și imuabile; incomunicabilitatea, pentru Fellini, poate afla o soluție numai în raportul individului cu Unicul Absolut, cu Dumnezeu. Guido nu e atins de Grație în *Fellini opt și jumătate*; totuși, are loc, în el, miracolul care-i redă „elanul vital". Grația și miracolul sînt absente în *La dolce vita*: Marcello îngenunchează aidoma lui Zampanò și Augusto, dar se ridică imediat; nu urmează chipul „curat" al Paolei. Nu se „trezește", se aține pe urmele „monștrilor"; dar Grația — miracolul — e propusă ca unică soluție, cu atît mai urgentă, cu cît mai comatoasă se arată a fi stadiul corupției, al trîndăviei și al miturilor; cu atît mai mult, Marcello, intelectualul care s-a vîndut, nu reușește să înțeleagă invitația Paolei (a purității), a cărei voce e înghițită de vuietul valurilor, acolo, la cîțiva pași de monstrul marin, pe imaginea căruia se sfîrșește filmul.

Nu e o întîmplare faptul că Fellini s-a apropiat în *La dolce vita* și, mai mult încă, în *Satyricon*, de Petronius. În Petronius el vede un „minunat zugrav", iar în *Satyricon*, ca să folosim cuvintele lui Auerbach, un roman plin de vrăjitorii, de aventuri

de obiecte mitologice şi îndeosebi erotice, atît de dragi regizorului, o „fabulă miletană" unde societatea nu există ca problemă istorică, ci cel mult ca o chestiune morală, şi, pe deasupra, raportată mai mult la individ decît la societate. Critica viciilor şi a aberaţiilor, chiar dacă înfăţişează un mare număr de oameni abjecţi şi ridicoli — observă Auerbach — pune problema, întotdeauna, ca problemă a unor indivizi şi în felul acesta critica societăţii nu duce niciodată la descoperirea forţelor care o acţionează. „De aceea, în spatele întregii tevaturi prezentate de Petronius, nu se descoperă nimic din tot ceea ce ne face să înţelegem lucrurile în interdependenţa lor politico-economică, iar mişcarea istorică e o mişcare a suprafeţei".

Chiar dacă Fellini vorbeşte de o „dimensiune istorică a fabulosului", nu dă nici o valoare laturii istorice a filmului său. Dacă ar fi făcut-o, putem s-o spunem tot cu Auerbach, ar fi legat evenimentele şi raporturile izolate de anumite situaţii politico-economice din prima epocă imperială; aşa cum e, mişcarea, în ciuda realei sale vioiciuni, rămîne doar un tablou în spatele căruia nu se mişcă nimic şi lumea e oprită. De fapt, pe Fellini îl interesează înainte de toate, aşa cum am amintit, latura morală sau, mai bine-zis, moralistă a frescei: descrierea unui timp străvechi, dintr-o epocă inferioară, pe care înţelege să-l compare cu un prezent nu mai puţin corupt şi static în putreziciunea sa. *La dolce vita* — film frescă la rîndul său, dar structurat, în fond, pe episoade — e un prolog sigur al lui *Satyricon*; în ambele opere asistăm la o regresiune, subliniată aici, de altfel, de ritul canibalic. O asemenea întoarcere înapoi are loc, la Fellini, ori de cîte ori asistăm la „doliul cerului": părăsirea oamenilor de către Dumnezeu. „Condiţia timpului", „istoricitatea împrejurărilor" sînt anulate într-o atitudine de „ateism religios", care îl apropie cel mai mult pe Fellini de Bergman.

La Bergman, acela al „tăcerii", Dumnezeu, atît de prezent în opera anterioară a regizorului suedez,

nu mai este chemat pe nume, iar oamenii ajung la „neant": „cerul gol ca obiect de doliu nu e decît o proiecție a lumii umane care și-a pierdut speranța într-o reînnoire". Tot așa, în *Fellini Satyricon*, și, înainte, în *La dolce vita*, dar într-o măsură mai mică, planeta noastră e fără stele, văduvită de o religie aptă să mai fie legiuitoare a vieții. Vocile de copii, puritatea și inocența, micile și gingașele figuri feminine ca Wanda sau Paola sau Giulietta au dispărut în *Satyricon*; iar prostituata e o statuie de carne, abnormă, fără interioritatea unei Cabirii. Monștrii, monștrii umani sau, mai bine-zis, inumani și reci precum cei de piatră, dobîndesc precădere față de toți și de toate; chiar și tinerii și frumusețea apar respingători, îndepărtați în natura lor animalică, în ambiguitatea și confuzia sexelor în care sînt scufundați (o confuzie și o răceală, deseori „mortuară", pe care o întîlnim și în *Casanova*).

Barocul — liberty-ul, floralul — care domină în *Giulietta degli spiriti*, dar amplu sesizabil încă în *Opt și jumătate* și, parțial, chiar și în *La dolce vita* — în cel de-al doilea Fellini trimite la „criza timpului nostru", la „urîțenia" lumii și la protestul împotriva ei și a absenței sufletului. La fel, dimensiunea vizuală, figurativă din *Satyricon*, influența unor pictori și a unor diferite școli de pictură: iată de ce monștrii (ființe vii și lucruri) umplu ecranul. Apelînd la izvoare plastice, figurative, care exclud — toate — armonia, Fellini caută o confirmare a nefericirii umane. Și totuși, în ciuda frescei pline de crăpături și șterse a unei lumi mai curînd disolute, decît în disoluție, ba chiar din cauza acestei stări, „dorința religioasă și de consolare" e prezentă la Fellini nu mai puțin decît la Bergman. El blamează încă o dată „lumea fără valori", dar nu renunță la o „voință etnică", de natură catolică anticonformistă.

Ca și în *La dolce vita* și acum într-o măsură sporită, în filme ca *Satyricon* și *Casanova*, întoarcerea la religia legiuitoare a vieții este propusă indirect ca singura soluție, într-o perspectivă mai

mult moralistă decît istorică, dincolo de orice interdependență politico-economică a diferitelor fenomene din Italia neroniană, casanoviană și din cea de astăzi. Și cu o forță figurativă, desigur, deloc comună.

A gîndi și a nu fi gîndit

Shakespeare și Marlowe, Goethe și Kleist, Tolstoi și Dostoievski, Diderot, Racine, Voltaire, Flaubert, Proust, Kafka și Pirandello. Aceste nume, și altele, la fel de mari, din literatură și artă, sînt șterse puțin cîte puțin de pe tabla pe care sînt scrise cu cretă în cursul uneia dintre lecțiile „propedeutice și demonstrative" pe care un grup de maoiști o ține în *Chinezoaica* (1967). Mîna ezită o clipă înainte de a casà numele lui Pirandello; pe tablă rămîne numai acela al lui Brecht. Pentru cele cinci „personaje" godardiene — și în special pentru Guillaume, actorul care joacă din casă în casă — Brecht reprezintă autenticul teatru socialist, singurul autor care a reușit să rezolve și să depășească raportul dintre tradiție și avangardă, să obțină alianța dintre artă și politică, între forma expresivă și conținutul revoluționar. Brecht „epicul", tocmai, cel din ultima perioadă. De altfel, există ceva la Godard care trimite la marele scriitor german: nu doar micile capitole și didascaliile care împart, de exemplu, *O femeie căsătorită* (1964), ci și, mai mult chiar, natura eseistică a *Chinezoaicei*, care se vrea un film politic, didactic, ideologic, o provocatoare dezbatere de idei. Și totuși, structura acestor două opere e mai mult pirandelliană, decît brechtiană. Nu întîmplător, înainte să fie șters numele scriitorului italian, se înregistrează o clipă de ezitare.

Ca și prima, și a doua operă e un film „în curs de elaborare". *Chinezoaica* se încheie, mai bine zis nu se încheie deloc, cu insertul „Sfîrșitul unui început". Ceea ce oferă cei cinci maoiști, subliniază autorul, este mărturia unei dorințe de cunoaș-

tere care capătă, la „sfîrşit", aspecte dramatice şi abstracte, deoarece nu se ştie dacă aceste aspecte se vor realiza cu adevărat. „Un film împrăştiat în cosmos", „un film făcut din fiare vechi", ne avertizează didascaliile din *Week-end* (1967). Ca şi *O femeie căsătorită*, şi *Chinezoaica* şi *Week-end* sînt „filme de făcut". Aidoma „persoanelor" pirandelliene, şi cei cinci maoişti ai lui Godard aduc „de la un capitol la altul, o sfidare tratării veriste, naturaliste, care să-i facă să coincidă doar cu una dintre multele şi transformabilele lor posibilităţi": pe temeiul acestei sfidări, „nu declinăm logic povestea lor pe o linie cu sens unic şi nedeformabil"[39]. Împreună cu Pirandello putem spune că Godard se străduieşte să facă înţeles — prin mijlocul vizual al cinematografului, dar nu ca impasibilă înregistrare — faptul că personajele şi destinele lor, concepute în mintea autorului şi, îmbibate apoi cu viaţă, îşi dobîndesc independenţa faţă de el. În acest sens — alături de *O femeie căsătorită* — *Chinezoaica* şi *Week-end* (dar şi *Masculin-Feminin*, 1966) sînt filme în fază de creaţie, *work in progress*, adică opere care „sînt făcute întrucît există *in fieri*", sînt încă de construit, abia schiţate, fragmente de viaţă aşa cum aceasta apare astăzi şi aşa cum se presupune (Godard presupune) că va fi, şi mai mult, în viitor (*Week-end*). Nu există întreguri pe această lume, susţine Kracauer invitînd filmul să se apropie de realitatea fizică: lumea e alcătuită mai curînd din bucăţele de fapte întîmplătoare, al căror flux se substituie unei continuităţi bogate în semnificaţii; prin urmare, trebuie să ne gîndim la conştiinţa individuală ca la un agregat de fragmente ale unor crezuri şi activităţi diferite; şi fiindcă viaţa spiritului e lipsită de structură, impulsurile provenite din regiunile psihosomatice tind să se ridice la suprafaţă şi să umple interstiţiile. Indivizi reduşi la bucăţele — continuă Kracauer — îşi joacă rolul într-o reali-

---

[39] Este tocmai ceea ce scrie Giacomo Debenedetti despre antinaturalismul lui Pirandello. Cfr. *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?*, cit.

tate fragmentară: dacă vrem să ne eliberăm de caracterul abstract dominant trebuie înainte de toate să ne concentrăm asupra unei dimensiuni materiale pe care știința a izbutit să o extragă din restul lumii; nu putem spera să cuprindem realitatea dacă nu-i pătrundem straturile cele mai ascunse: înregistrînd și explorînd realitatea fizică, cinematograful dezvăluie, tocmai, o lume nicicînd văzută înainte, care, exact ca scrisoarea furată a lui Poe, scapă neluată în seamă fiindcă e la îndemîna tuturor[40]. Benjamin o spusese anterior: cu mijloacele sale, cinematograful dilată spațiul și mișcarea, aduce la lumină formațiuni structurale ale materiei cu totul noi, face să apară printre motivele realității fizice deja cunoscute, altele complet necunoscute, captează, izolează, face analizabile lucruri care altminteri curg neobservate în amplul curent al percepției[41].

Mișcîndu-se în lumea vieții, nemărginită și schimbătoare, în care orice lucru evită definiția, arta nu mai are astăzi puncte de referință constante nici în raport cu natura, nici cu istoria, subliniază, în *Progetto e destino* (Proiect și destin), Giulio Carlo Argan: semnele artei nu mai sînt de folos, contrar a ceea ce se întîmpla în trecut, pentru a manifesta sau interpreta o realitate dată; deoarece realitatea se înfățișează acum ca un labirint și ca o serie contradictorie de probleme, niciodată închisă, ci mereu deschisă; ea devine, se declină și se construiește neîncetat în însăși succesiunea evenimentelor, fără scheme și modele *a priori*, potrivit unei ordini interioare existenței în continua ei realizare[42]. Ipoteza acestui nou „cum trebuie să fie" al artei, a acestui principiu de structură deschisă, se prezintă — așa cum am văzut — și în cinematograf; și aici, „structura limbajului se transformă în însăși clipa formulării sale".

---

[40] Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, cit.

[41] Cf. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

[42] Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Și în film — am subliniat acest fapt — se prezintă astăzi alternativa, apărută în romanul modern și contemporan, a unui „cum ar trebui să fie"; și regizorul se confruntă cu o aceeași alegere — exemplificînd și folosind termeni la îndemînă — între „tradiție" și „avangardă"; și despre regizor se poate repeta ceea ce s-a spus despre scriitor; și cinematograful e condiționat de dubla trecere de la filosofiile certitudinii la aceea a îndoielii, și de la „ideea de lege" la „unda probabilităților". Ipoteza acestui nou „cum ar trebui să fie" arta, și implicit cinematograful, devine de fapt tot mai mult un motiv și o bază de experiență nu numai pentru Godard, ci și pentru Resnais, pentru Fellini din *Opt și jumătate* (unde cazul personajului principal, al regizorului Guido, este închis printr-o soluție miracolistă), pentru unele produse ale cinematografului american al „subsolului" [underground), pentru Weiss și Brook din *Marat-Sade*, pentru Robbe-Grillet din *Trans-Europ-Express* și din *Omul care minte*, al cărui personaj „se construiește treptat prin înseși vorbele sale"[43]. *Ora lupului* de Bergman — prefață la *Persona*, chiar dacă e realizat după aceea — începe, în timp ce pe ecran se derulează genericul, cu voci din off, cu ordinele regizorului; iar la „atenție! motor!" vedem primele imagini. Acești autori intenționează să distrugă iluzia naturalistă: indiferenta răceală a „mașinuței de luat vederi", ca să folosim cuvintele lui Pirandello, a „marelui păianjen negru la pîndă pe trepied", profesionala impasibilitate în fața acțiunii ce se desfășoară sub ochii operatorului. „Există un *dincolo* în toate", insistă. „Voi nu vreți sau nu vă pricepeți să-l vedeți". „Cine sîntem noi? Sîntem cel de care ne dăm seama, din cînd în cînd".

Dincolo de fenomenele exterioare, așa cum ele ne apar la suprafața cotidianului, există ceea ce

---

[43] Nu numai lecția lui Brecht trebuie extinsă la cinematograf, susține Robbe-Grillet, ci și aceea a lui Pirandello, pe care îl consideră un extraordinar anticipator al temelor și problemelor conștiinței moderne.

scapă de noi și ne scapă, esența noastră de viață, care nu se sfîrșește niciodată și nici nu se poate sfîrși, întrucît este o continuă schimbare și „facere". Filmele care pretind a fi martore impasibile, care pretind că zugrăvesc viața așa cum apare din afară, sfîrșesc, în genere, prin a reproduce mecanic înveșmîntarea ce ascunde esența noastră, scoarța lucrurilor, într-un sens univoc. Lumea actuală consumă cantități enorme de imagini și e ușor să se prevadă că fenomenologia lumii de mîine va fi în întregime întemeiată pe ele: dacă nu va ști să le evalueze — afirmă Argan — lumea nu va mai ști să se evalueze nici pe sine, va exista fără să aibă măcar conștiința că există. Este, în fond, ceea ce înțelege să susțină Antonioni în *Blow up*. Am văzut că, la fel cu Gubbio, Thomas — fotograful protagonist al filmului — e lovit de o traumă care-l face să devină mut, adică orb, pentru că „a împins pînă la eroism pasivitatea sa de martor"; Thomas crede că poate să vadă, dar e un om care nu vede: aparatul fotografic, „mașinuța" sa, nu izbutește să surprindă și să documenteze realitatea, al cărei chip este „unul, nici unul, o sută de mii". Putem repeta pentru *Blow up* ceea ce Debenedetti a observat cu privire la pirandellienele *Șase personaje în căutare de autor*: cu Antonioni, verismul, naturalismul cinematografic suferă ultima înfrîngere, ba chiar definitivul contrapas al statornicitei sale inutilități. Însăși fotografia, element primar al filmului (a se vedea teoria lui Kracauer[44]) e pusă în criză. Nici cu „latensificarea", nici prin „mărire" fotografia nu oferă adevărata imagine a realității.

Alfred Hitchcock, tot talentul pe care-l cere cinematograful bun. Alain Resnais, al doilea regizor după Eisenstein. *Cele patru sute de lovituri* al lui Truffaut, film mai liber decît oricare altul, din punct de vedere moral și estetic. *India* lui

---

[44] Siegfried Kracauer deosebește „cinematograful fotografic" de „cinematograful cinematografic"; în timp ce în cazul celui din urmă montajul stă la baza structurii sale, în cazul celuilalt, baza e fotografia instantanee, încadratura.

Rossellini, frumos ca facerea lumii. *Adieu Philippine* al lui Jacques Rozier, genial. *Elena și bărbații* de Renoir, cel mai inteligent din lume: arta unită cu teoria artei. După *Johnny Guitar* și *Fată de petrècere* de Nicholas Ray e cu neputință să nu spui: iată cine face ca totul să devină pe ecran fantastic de frumos. A fost cîndva teatrul (Griffith), poezia (Murnau), pictura (Rossellini), dansul (Eisenstein), muzica (Renoir). Dar acum există cinematograful, iar cinematograful este Nicholas Ray. Ne aflăm în fața unui fel de Wilhelm Meister de astăzi și a susține că filmul său *Victorie amară* este cel mai goethean dintre filme e prea puțin: el egalează soarele. Aceste judecăți ierarhice, categorice, delirante îi aparțin lui Jean-Luc Godard și le întîlnim răsfoind la întîmplare scrierile sale (articole, eseuri, interviuri) publicate între 1950 și 1967 și adunate în volum de „Cahiers du Cinéma“[45], revistă căreia i-a fost, alături de André Bazin, reprezentantul cel mai autorizat și prestigios. În istoria cinematografului — afirmă Godard — există cinci sau șase filme cărora nu ne place să le facem critica, decît numai prin cuvintele: „e cel mai frumos film“: nu există elogiu mai mare și e inutil să vorbești pe-ndelete de *Tabù*, *Călătorie în Italia* sau de *Caleașca de aur*. „Ca steaua de mare care se deschide și se închide, ele știu să ofere și să ascundă tainele unei lumi căreia îi sînt deopotrivă unic depozitar și reflex fascinant. Adevărul e adevărul lor. A spune despre fiecare dintre ele: «E cel mai frumos film», înseamnă a spune totul. De ce? Pentru că așa este“.

Opere ca *Adieu Philippine* sau *Caleașca de aur*, *Elena și bărbații* sau *Fata de petrecere* nu sînt, desigur, nici libere și nici geniale. Cu toate acestea, mulți recenzenți și eseiști s-au mulat atît de mecanic pe critica exclamativă și delirantă a lui Godard, încît i-au preluat, pe lîngă ton, și termi-

---

[45] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Édition, Pierre Belfond, 1968; ediția italiană: *Il cinema è il cinema* Cinematograful e cinematograful, Milano, Garzanti, 1971.

nologia. Pentru aceștia nu numai un Hitchcock sau un Ray au devenit maeștri și mari artiști, ci și un Fuller, un Tashlin, precum și diferiții Cukor și Minnelli, Walsh și Anthony Mann, pînă și Cottafavi și Freda. Toți recunosc influența exercitată de „Cahiers du Cinéma", dar cînd „merg în străinătate", nota încă din 1962 Godard, „sînt întrebat: «Credeți că Freda e, într-adevăr, un regizor serios? »[46]. Am făcut rău, încă mai înainte, susținînd că un Ray și un Aldrich sînt geniali, dar cînd revista noastră publică interviuri cu cineaști ca Ulmer, nu ne mai urmează nimeni".

În anul acela Godard este încă pentru politica autorilor, dar simte necesitatea de a distinge, de a nu deschide ușile tuturora, fără alegere: în fața desinflației atotbiruitoare, fundamental nu e să descoperi cu orice preț pe cineva, iar „jocul de-a descoperirea" îl lasă pe seama revistei „Express"; hotărîtor e să știi să alegi, să stabilești cine are geniu și cine nu, precum și să încerci să definești și să explici geniul. După 1962, Godard își recunoaște propria „victorie amară"; nu fac, însă, la fel numeroșii săi imitatori în domeniul criticii. Revolta de odinioară, din prima perioadă a regizorului, e foarte diferită de aceea din a doua și a treia fază, de atitudinea luată de el în 1968, după *Chinezoaica* și *Week-end*.

„Nu vă pricepeți să faceți cinema, deoarece ați uitat ce e cinematograful", le reproșa, în anii de debut regizorilor generației precedente. De aici, reinventarea de către el, Godard, a limbajului filmic, întoarcerea la originile nesubalterne ale noului mijloc. A fost o operație confuză pe plan ideologic, dar bogată în fermenți, în sucuri vitale în domeniul tehnic și formal. A urmat, apoi, influența

---

46 Dar Freda — după „descoperirea" cinematografului său, făcută de anumiți critici francezi — și, împreună cu el, admiratorii italieni, continuă să se ia teribil de în serios: cfr., printre altele, articolul *Odio e detesto il neorealismo* (Urăsc și detest neorealismul), în „La Repubblica", Roma-Milano, 28 iulie 1976. De notat, doar în treacăt, că atît Freda, cît și „nepoțeii" italieni ai vechilor „Cahiers" confundă „popularul" cu „poporanul".

pirandelliană și brechtiană, comprezența în opera sa a celor doi mari scriitori și dramaturgi. După *Chinezoaica* și *Week-end* și concomitent cu luna Mai franceză, o altă întoarcere, dar formală și conceptuală deopotrivă, la originile cinematografului. *Manifestul* care încheie culegerea scrierilor sale publicate de „Cahiers" e din august 1967. Este o decisă luare de poziție, pe plan economic și estetic, împotriva oricărei producții oficiale: Hollywood și Cinecittà, Mosfilm și Pinewood.

Contrar celor crezute de el, își dă seama că „ciné-verité"-ul nu se născuse cu Jean Rouch și cu atît mai puțin cu John Ford, ci de-a dreptul cu un „novator" din anii '20: Dziga Vertov. *Manifestul* din 1967 și pozițiile actuale ale lui Godard, verdictul său de moarte față de cinematograful occidental și oriental sînt analoge celor asumate, de regizorul sovietic. Organismul cinematografului, repeta acesta, e atacat de otrava obișnuinței și are nevoie de un antidot eficace: nu ne mai trebuie drame psihologice sau polițiste, de trame, subiecte, intrigi, de actori și de studiouri; trebuie respinși Dostoievski și Nat Pinkerton. Cinematograful trebuie să se bazeze pe „factografie", pe un nou concept de „cronică cinematografică", pe document. Drama cinematografică e opiul spectatorilor: jos cu basmul-scenariu, trăiască „kinoki", cine-ochiul, care redă realitatea așa cum e cu adevărat. Și pentru Godard „cine-ochiul" apare mai pătrunzător decît ochiul uman: vede și te face să vezi ceea ce scapă acestuia din urmă, captează viața în flagrant, în însăși clipa în care se desfășoară și se constituie o ulterioară înaintare pe calea „filmului de făcut", *in fieri*, experimentat de regizorul francez și de alții[47]. *Vînt de răsărit* e un refuz total al cinematografului și al spectacolului,

---

[47] Scria Eisenstein, în 1941: „Artistul își gîndește *in fieri*, direct, în timp ce-și mînuiește materialul, propriile mijloace și propriile resurse. Gîndirea sa se traduce imediat în acțiune; formulat nu de o formulă, ci de o formă" (Cf. *Forma e contenuto: pratica*, în *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit.).

în general, astăzi. Film care poate fi acceptat sau nu, o dată cu sforăitoarele declarații godardiene pînă și împotriva lui Eisenstein și cu o coloană sonoră precumpănitoare față de cea vizuală, — el reprezintă desigur un fapt cu totul nou, asupra căruia se cuvine să meditîm. Refuzul implică opera precedentă, teoretică și practică, a lui Godard însuși, care respinge acum „dictatura regizorului" și, în consecință, politica autorilor, și reafirmă filmul ca „artă" de colaborare.

Nu e o întîmplare faptul că Godard a ajuns la „kinoki", că grupul său se numește „colectivul Dziga Vertov", că unul dintre ultimele sale filme poartă același titlu — *Pravda* — ca și unul dintre experimentele regizorului sovietic; că „film-tracts"-urile sale trimit, chiar și prin folosirea inserturilor și prin absența sonorului, la „ciné-verité"ul anilor '20 în URSS. Să fie vorba, oare, de un pas înapoi al lui Godard pentru a face un salt înainte? Oricare ar fi răspunsul, colectivul său acționează pentru ca cinematograful să redevină o percepție originară a lumii, să respingă „miopia legalizată", robia prin care, în fața unui film, nu gîndim, ci sîntem gîndiți.

„Rosebud"

Personalitatea lui Orson Welles e una dintre cele mai evidente și totodată mai discutate din cinematograful actual. E suficient să trimitem la o severă judecată a lui Chaplin, care de altfel, implica mai mult omul, decît regizorul Welles, pe de o parte; și, pe de alta, explicita declarație a multor regizori din „nouvelle vague" care i se consideră îndatorați. Însuși Resnais mărturisește că Welles se numără printre autorii săi preferați și de care se simte influențat într-o mai mare măsură. Godard afirmă că a turnat cadre în raport cu cadre de-ale lui Welles, că, realizînd *Micul soldat*, încă inedit în Italia, se gîndea anume la *Doamna din Shangai*, iar Chabrol la *Citizen Kane*, atunci cînd regiza *De două ori*.

Se spune că Welles se gîndea de douăzeci și cinci de ani la realizarea lui *Falstaff*. Faptul nu ne miră cîtuși de puțin, din motive diferite și concomitente. La fel ca Olivier, Welles a regizat și interpretat pe scenă Shakespeare; printre producțiile sale teatrale se cuvine a fi amintite, în afară de *Macbeth* și *Othello* — cărora le-a realizat și versiunile cinematografice — *Romeo și Julieta*, *Iuliu Cezar*, în costume moderne, și *Regele Lear*; în afară de acestea, a îngrijit o ediție critică a operelor lui Shakespeare. La fel ca Olivier, e convins că dacă în epoca elisabetană ar fi existat cinematograful, Shakespeare ar fi fost cel mai mare scriitor de film: se poate spune că atunci cînd fărămița acțiunea într-o serie de mici tablouri alcătuia scenarii, anticipînd astfel tehnica ecranului, nerăbdînd limitările paralizante ale scenei, așa cum o dovedește în multe din dramele sale. La aceste declarații ale lui Olivier trimite Welles atunci cînd afirmă că nu se mai simte, astăzi, chemat de teatru, considerîndu-l un magnific anacronism. „Dacă Shakespeare ar trăi în zilele noastre, ar fi un om de cinema". De douăzeci și cinci de ani. Mai precis, de cînd a apărut capodopera lui Welles, în 1941, *Citizen Kane*, difuzat în Italia cu titlul *Quarta potere* (A patra putere) și într-o versiune simțitor redusă. A fost un film care a anticipat o bună parte a avangardei, autentică și presupusă, care avea să vină după aceea.

Copil-minune, „enfant terrible" în multipla sa activitate de ziarist, autor dramatic și romancier, critic literar și politic (a redactat numeroase discursuri ale lui Roosevelt, căruia i-a fost și consilier), actor, producător, regizor de teatru și cinema, Welles se folosea, încă de pe atunci, ba chiar mai mult decît astăzi, de o tehnică deloc elementară, complexă, și, am putea spune cu Baudelaire, străbătută de plăcerea de a uimi și de satisfacția orgolioasă de a nu se lăsa nicicînd surprins. În virtuozitatea, în structurile sale foarte complicate și căutate, deseori „baroce", el a contribuit totuși la a da o nouă interpretare conceptului berg-

sonian de timp, o interpretare ce constituie deopotrivă o „rafinare" și o „deviere". Această nouă măsură a timpului, după cum subliniază Hauser, sparge zăgazurile înăuntrul cărora acesta curge cu repeziciune, iar ordinea cronologică a experiențelor cedează în fața comutabilității conținuturilor conștiinței, curentului de amintiri și de asociații, constituindu-se ca o caracteristică a filmului, acutizată de film ca și de romanul modern (Proust, Joyce, Kafka).

Îi revine chiar lui Welles meritul de a fi repropus, cu evidență, încă din 1941, originea și structura cinematografică. *Citizen Kane* reprezintă în această privință un caz exemplar. Ceea ce este protagonistul în acest film, ar zice Hauser, — om cu multe fețe, ale cărui decizii au nu un singur motiv, ci o întreagă serie de motive — e o devenire nu numai în timp, ci mulțumită acestuia, ci și în spațiu, străbătut cum e, nu într-o direcție fixă, ci acronologică: Kane este suma diferitelor momente ale vieții sale și, totodată, produsul noilor aspecte pe care le dobîndește în fiece clipă fluxul gîndurilor. Chiar și în ambiguitatea voită, în numeroasele și diferitele chipuri oferite de film marelui Kane, nu scapă unei observatoare acute ca Simone de Beauvoir o critică (directă sau indirectă) la condiția femeii în societatea noastră. Welles a întruchipat în *Citizen Kane,* susține scriitoarea, rasismul ascuns în falsa generozitate față de „al doilea sex"; protagonistul decide să sufoce cu cadourile sale o măruntă actriță și să o impună publicului ca mare cîntăreață, numai pentru a-și afirma propria potență de bărbat: este evident că, închipuindu-se donator, eliberator, mîntuitor, el, adică bărbatul, urmărește în continuare aservirea femeii. Pînă și frumoasa din pădurea adormită, adaugă, poate să se trezească într-o proastă dispoziție, să nu recunoască în cel care o trezește un Făt-Frumos și să nu zîmbească; așa i se întîmplă lui Kane, a cărui protejată are mai curînd aerul unei

oprimate și a cărui dărnicie se manifestă ca o afirmare a puterii și a tiraniei. Femeia eroului rămîne indiferentă la povestirea isprăvilor acestuia, Muza care-l face pe poet să viseze cască la citirea versurilor sale (este tocmai ceea ce i s-a întîmplat lui Welles în viața particulară în raporturile cu Rita Hayworth, mai observă Simone de Beauvoir: iar vedeta, lipsită de sprijinul masculin, își vede prestigiul spulberat; părăsită de Welles, Rita a făcut ocolul Europei cu un aer de biată orfană înainte de a-l întîlni pe Alì Khan — și chiar după ce l-a întîlnit, s-ar putea adăuga)[48].

E firesc ca Welles să termine prin a regiza, în contextul mijloacelor de expresie de extracție bergsoniană, *Procesul*, liberă transpunere a operei omonime a lui Kafka, apărută în 1962. Alt film exemplar și în privința constatării progresivei anulări a personalității umane, în general: Welles afirmă, de altfel cu o remarcabilă angajare a stilului, că în lumea de astăzi nu mai e loc pentru cel care protestează, cum ar spune Adorno; susține că a ieși din angrenaj, din conformism, din „alienare" — sau a te răzvrăti împotriva lor — înseamnă a merge spre o moarte sigură, a ajunge la sinucidere. În ambitusul său conceptual, *Falstaff* trimite, poate, tocmai la *Procesul*, în sensul că e o continuare tematică, o variație; și nu atît prin prietenia trădată, prin sentimentele pe care protagonistul le nutrește și în care crede, cît prin anticonformismul și destinul ce-l așteaptă: exilul și moartea. Și poate că și personajul — Welles, comparat de critici iluștri ca Andrew Cecil Bradley cu uimitorii, subtilii, genialii Hamlet, Jago și Cleopatra —, se dezvăluie și capătă consistență deloc simplă, cu neputință de citit într-o singură dimensiune.

O recitire a lui Orson Welles, astăzi, are fără îndoială și semnificația unei verificări a instrumentelor metodologice folosite în analiză. Nu întîmplător, la Colocviul de la Fiesole dedicat regi-

---

[48] Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso* (Al doilea sex), Milano, Il Saggiatore, 1961.

zorului american[49], „ciocnirea" sau „impactul" cu pozițiile revistei „Cinema Nuovo" a fost propus de celelalte grupuri prezente tocmai la nivelul metodologiei, străduindu-se, din prejudecată și uneori cu rea-credință, peste rezultatul critic propriu-zis. Care e, prin urmare, noua noastră lectură a lui Welles?

Operînd asupra textelor, într-o exegeză a imaginilor de tip aproape „interlinear" (pe cît s-a putut, fără ajutorul mesei de montaj) am examinat structurile narative, limbajul, tehnicile expresive prezente într-un film ca *Citizen Kane* atît dintr-un punct de vedere diacronic, cît și sincronic, adică atît din punctul de vedere al unei stilistici și al elaborării formei (prin care să se releve „constantele" filmelor succesive), cît și al istoricizării lor. Considerînd opera ca o veritabilă „țesătură", se evidențiază cîteva niveluri: „structura de telejurnal" de la început, al cărei efect „naturalist" tinde anume să ofere, din viața lui Kane, numai suprafața; apoi, „structura anchetei", o fundamentare introspectivă care dă interpretări diferite și contradictorii cu privire la Kane — povestirile celor care i-au fost în preajmă — și care introduce peste baza naturalistă originară, nu doar pîrghii stilistice, ci „priviri prismatice", secțiuni optice de tip clar „subiectiv": realitatea, ca ansamblu de diferite realități pe care Welles le redă printr-o singulară folosire a planului-secvență. Se stabilește astfel o dimensiune temporală care e aceea a „absenței" sau, în termeni proustieni, a „timpului pierdut": orice mărturie, de fapt, e o interpretare dată lui Kane, niciodată cea exactă; și totuși, indicii sintactici nu sînt doar aceia ai „intermitenței inimii": amintirea timpului pierdut — care nu devine „timp regăsit" — nu ne restituie niciodată întîmplarea în adevărul ei, ci numai „adevărul" particular și subiectiv al celui ce-și amintește. Trebuie, de aceea, să vorbim de o structură epifanică. Dacă, de fapt, această urzeală sau scandare

---

[49] În 1974.

temporală delinează, pe de o parte, labirintul din care îi e tot mai greu să iasă, pe de altă parte, labirintul se construiește pe modulurile unui „puzzle": va fi de ajuns să se găsească ultimul pătrățel, în completare, pentru ca „misterul adevărului" să se destrame și labirintul să se topească. Aici avem „epifania"; intervenția directă a regizorului, care prin „Rosebud", prin globul de cristal, oferă ceea ce lipsea: acel fenomen de viziune secundă, „radial", care explică tot ceea ce nici unul dintre „martori" nu a înțeles. Nu degeaba un asemenea rezultat se propune, în planul limbajului, începînd cu mecanismul „repetării variate" a povestirii personajelor, cu funcția semantică a planurilor-secvență, cu montajul în cadru, cu folosirea transfocatorului, a grandangularului etc. Care e semnificația unei asemenea construcții stilistice? Critica din *Kane* se propune ca o critică din interiorul puterii, în sensul că pare a fi o convingere a regizorului faptul că, atunci cînd diferitele elemente constitutive ale puterii se izolează unul de altul, ele sînt sortite înfrîngerii, după cum e înfrînt — acesta e cazul *Procesului* — și cel care crede că se poate răzvrăti de unul singur împotriva puterii.

Examinînd coordonatele ideologice ale lui Welles, înăuntrul Structurilor stilistice, se poate sublinia, printre altele, că întreaga operă wellesiană — în afara altor calități artistice — este o mărturie a eticii capitalismului, etică dominată de necesitatea luptei, de competitivitatea acceptată ca valoare absolută și contradictorie în sine (ridicarea unuia împotriva tuturor și a tuturor împotriva tuturor); de asemenea, asumarea tematică a acestei contradicții nu conferă un caracter dialectic operelor, în sensul materialismului istoric: de fapt, Welles nu arată în ce chip se menține dominarea și nu arată nici conflictualitatea socială. În acest cadru, își găsește rațiunea și explicația și o altă temă wellesiană de mare importanță: mitul, care, propunîndu-se la nivel social ca valoarea întemeietoare (valoare dată în proporție cu folo-

sirea mitului de către toţi locuitorii) este preluat de Welles într-o dimensiune metaistorică, ba chiar ca veritabilă manipulare a istoriei.

Avem astfel confirmarea acceptării din partea regizorului a ideologiei şi valorilor societăţii capitaliste, căreia îi observă, fie şi în manieră critică şi problematică, intima transformare, niciodată însă posibilităţile răsturnării. În asta rezidă ceea ce am numit „doliul alternativei“[50]. Fireşte, aceasta nu comportă un transfer sau o aplicare mecanică a judecăţii ideologice în cîmp estetic, fiind ştiinţific adevărată aserţiunea marxistă care permite criticului să separe evaluarea culturală (deci politică) a unei opere, de cea estetică, şi una şi alta înţelese tocmai ca moment reciproc integrate, dar nu omologe. E o poziţie metodologică aptă să explice şi oportunitatea unei recuperări a unor registre critice şi evaluatoare — ca, de exemplu, cele semiologice — care, preluate în manieră cu totul exhaustivă, fac parţială înţelegerea unei opere sau nu permit cuprinderea desfăşurării sale în amplele coordonate istorice pe care se situează opera. De aceea am acordat o atenţie deosebită istoricizării izvoarelor.

În legătură cu istoricizarea izvoarelor wellesiene, am indicat complexitatea referirilor şi nucleul lor unitar; am examinat cu deosebire raportul cu Melville. În ceea ce priveşte istoricitatea „reperelor iconografice“ ne-am oprit mai ales la recuperarea unor stileme expresioniste, legîndu-le de ampla desfăşurare a barocului înţeles de revista noastră, în sens benjaminian, ca o cădere a tragicului şi ca o postulare a „îndolierii“.

Cercul şi batjocura

Rezum în felul următor exigenţele şi argumentele propuse de mine pentru o recitire critică a lui Bu-

[50] Expresia „doliu al alternativei“ e a lui Ugo Finetti, care a folosit-o chiar în cadrul Colocviului de la Fiesole dedicat lui Welles.

ñuel[51]: utilitatea metodei istorist-structurale în determinarea exactă a izvoarelor culturale ale autorului, stabilirea a trei nuclee, sau linii directoare, în desfășurarea poeticii sale: ceea ce am numit „doliul cerului"; la începuturi, mai curînd decît suprarealismul, dadaismul, într-un anumit sens; și batjocura. Apelul la o mai mare rigoare istorică, în ceea ce privește plasarea operelor și recuperarea izvoarelor culturale, nu e propus doar pentru un corect — și, aș zice, de la sine înțeles — program metodologic și de metodă menit să garanteze unitatea discursului exegetic, ci tocmai pentru că această unitate a fost compromisă, în cursul Colocviului, printr-o înaintare „în salturi", atît a filmelor proiectate, cît și a intervențiilor orale. S-a trecut, de exemplu, de la *Un chien andalou* (Cîinele andaluz) la *Subida al cielo* (Urcarea la cer), fără să se țină seama de diferitele perioade și momente scurse între cele două filme, riscîndu-se topirea complexei personalități artistice a lui Buñuel în acest *"gol"*. Un asemenea apel la istorie — necesar suport al analizei critice — mi s-a părut de-a dreptul imposibil de neglijat pentru munca de reexaminare ce făcea parte din înseși țelurile Colocviului. Fiindcă, numai susținuți de rațiunile istoriei putem să înlăturăm efectiv crusta de pe sedimentele mitului și să sfărîmăm prejudecățile. În acest cadru, pe care l-am păstrat mereu problematic, s-a manifestat propunerea mea de a se cerceta mai curînd începuturile lui Buñuel, decît matricea suprarealistă a maturității, și, într-un anume sens, dadaismul.

Ce înseamnă această trimitere la dadaism? Buñuel realizează *Cîinele andaluz* în 1928, cînd suprarealismul și-a consumat multe dintre experiențele sale cele mai mature; dar în ce raport se așază față de acest curent din care, după cum admite el însuși, face parte? Cred că putem lua ca simbol al filmului și cifru caracterizant pentru

---

[51] Acesta e rezumatul intervențiilor mele la Colocviul de studii asupra operei lui Luis Buñuel, ținut la Fiesole în 1972.

poetica buñueliană de la începuturi, acel ochi tăiat care e vehiculul semantic al contextului dat: fundalul crepuscular, luna învăluită în ceaţă. Adică, Buñuel înfige briciul în ochi pentru că acesta e bolnav: nu retează, după mine, organul vederii, el îl operează pentru ca să poată vedea mai bine[52]. Fac invitaţia de a sesiza în această scenă sinteza a două momente diferite, întîlnirea — poetică, desigur — a două ordine deosebite de discurs: pe de o parte, reperul „suprareal", pe de altă parte scara de „valori", în sens istoric, pe care acest reper o vehiculează. Adoptînd o asemenea perspectivă, ne va fi uşor să observăm că întregul

[52] Regăsim ochiul tăiat al lui Buñuel în *Dante non es ùnicamente severo* (Dante nu e doar sever), realizat în 1966 de doi regizori ai „şcolii de la Barcelona", Jacinto Esteva şi Joaquín Jordá. Ochii nu mai ştiu să privească, afirmă acest film, ba nici nu văd deloc, sînt „obloane de fier"; încărcaţi de prejudecăţi, apar orbi în faţa lucrurilor şi a oamenilor. Aici suprarealismul se logodeşte cu fenomenologia husserliană: vedem lucrurile — repetă cei doi regizori o dată cu Husserl — potrivit obiceiurilor deprinse şi potrivit unei opinii despre ele formată în noi încă înainte de a le privi; „pentru a ne elibera de prejudecăţi, pentru *a vedea*, trebuie să ne detaşăm de orice deprindere mondenă şi de întunericul în care tăim în fiinţa noastră de pierduţi în lume". În *Dante non es ùnicamente severo*, aproape la patruzeci de ani după *Un chien andalou*, ochiul bolnav al unei fete devine un leitmotiv; ochiul este întîi curăţat de cruste şi după aceea operat: ca să poată vedea din nou. Însuşi titlul, frază aleasă la întîmplare răsfoind o carte, indică alte izvoare culturale ale lui Esteva şi Jordá; în mod analog s-a născut — după cum se ştie — deschizîndu-se Larousse-ul, numele „dada". Prezentîndu-se ca o contestare a oficialităţii şi a conformismului, „şcoala din Barcelona" a adoptat ca mijloace de expresie neprevăzutul, visul, nevroza, halucinaţia. Nu întîmplător, această şcoală s-a născut tocmai la Barcelona. Capitală a Cataloniei, centru al mişcării anarhice şi fost sediu al guvernului republican, era şi este oraşul cel mai potrivit pentru o declaraţie de război făcută Madridului şi cinematografului de regim franchist. Proiectul grupului, influenţat de alte experienţe şi de alţi autori (de la Godard la neogoticul arhitectului Gaudì, activ mai alès la Barcelona) a rămas acela al lui Buñuel. Şi, desigur, *Dante non es ùnicamente severo*, acest film manifest, înţelegea să afirme din nou următoarele cuvinte ale regizorului spaniol: „Ar fi de ajuns ca pleoapa albă a ecranului să poată reflecta lumina care îi e proprie pentru a arunca în aer universul".

film menține, la nivel structural, aceeași dihotomie; dihotomie ce exprimă condiția de „conflict" real în care se află Buñuel în acest moment. De fapt, Buñuel absoarbe umorile estetice ale suprarealismului — reperele simbolice pe care le folosește o confirmă — dar pe planul judecăților și al valorilor istorice, nu înaintează și rămîne legat de sfere dadaiste. În realitate, aparține tocmai dadaismului trăsătura de a se rezolva într-un protest steril și de a se opri într-un cerc închis.

În *Un chien andalou*, Buñuel protestează și se închide în acest cerc care, la nivel nu doar metaforic, ci și structural, e dimensiunea caracterizantă — în fond, precum și la diferite niveluri — a tuturor filmelor sale. Iar cercul închis este aici, după mine, același mod violent cu care regizorul își emite criticile — introducînd și componente autobiografice — la adresa unei societăți și a unei culturi, ale căror matrice sînt simțite ca înnăscute și de care ar vrea să se îndepărteze fără să reușească întru totul. Din punct de vedere conceptual, e vorba, la el, Buñuel, de o puternică răzvrătire, dar nu de o autentică revoluție. În această dimensiune precisă și în arcul amintitei dihotomii, vorbesc, prin *Un chien andalou*, de un Buñuel care rămîne în sfere dadaiste: în sensul că nu duce înainte operația întreprinsă de suprarealism cu privire la dadaism, din care — și cred că nimeni nu o poate contesta — se naște. De fapt, Buñuel critică, și chiar în mod violent, religia, familia, patria etc., dar concluzia „totul se aranjează", „nu putem schimba lumea". De aici cercul care, mai tîrziu și în măsuri diferite, e adoptat ca semn al unei duble soluții estetice: doliul cerului și batjocura.

Ce este doliul cerului? Cuvîntul cer obligă, firește, la o amplă rețea de semnificații. Și, înainte de toate, la o semnificație precisă în raport cu sistemele și valorile culturale în care e întrebuințată, rînd pe rînd. Astfel, „cerul" poate fi metaforă, simbol, semn. Poate fi viziune asupra lumii și „filosofie", pînă și practică. Este, de exemplu,

cazul unui personaj al lui Bergman; personaj care găsește „macabrul" existenței în faptul că „credința în Dumnezeu nu mai are loc" și, prin urmare, „nu există cale de ieșire". Cerul se descoperă gol și tot goală — existența: de aici, o profundă solitudine, angoasa, neîncrederea în practica existențială. După cum se vede din exemplu, cuvîntul „cer" nu consemnează o legătură automată cu divinitatea, ci mai curînd o referire complexă la un „sistem" cultural ce nu apare mai credibil și prin refuzul căruia se propune o trimitere la transcendent. Adică, doliul cerului, nu e „moartea lui Dumnezeu", este tot ceea ce îl face pe subiect să-l simtă Dumnezeu a murit și-l silește să-și pună întrebări în legătură cu istoria. Aceasta explică de ce autori care acceptă o convingere comună cu referire la „moartea lui Dumnezeu", cu solitudinea și cu angoasa ca, urmări ale acestei morți, ajung la rezultate atît de diferite chiar în privința istoriei și a divinității înseși. Schematizarea care opune unui doliu al cerului, de ordin, ca să spunem așa, transcendent (Dumnezeu e cel care i-a abandonat pe oameni, lăsîndu-i singuri și înfricoșați), un doliu imanent (omul e cel care l-a abandonat pe Dumnezeu, redescoperind ordinea rațiunii) este desigur adevărată, dar rămîne totuși o schematizare ce nu poate fi acceptată ca exhaustivă.

Căci și poziția „transcendentă" rămîne, totuși și mereu, în diferențierile și medianitățile sale, un punct de întrebare suspendat deasupra istoriei. Nu există, în acest sens, o tematică a „doliului cerului", decît cu referire la examinarea unor sisteme precise, a unor semnificații și valori culturale. În această accepție, firește, am vorbit despre Buñuel. De unde întrebarea: care e raportul pe care Buñuel îl păstrează în privința culturii și a valorilor burgheze? Buñuel își asumă desigur, am văzut, o atitudine de răzvrătire, dar nu oferă niciodată o luptă de clasă lucidă. Solitudinea ontologică pe care o simte nu-i potolește disperarea. El blestemă. A scris în autobiografie: „Copilăria mea a trecut repede într-o atmosferă aproape medievală

[...] Cred că trebuie să spun (deoarece aceasta explică în mare parte modesta mea activitate ulterioară) că cele două sentimente principale ale copilăriei mele, rămase în mine încă din adolescență, au fost acelea ale unui profund erotism, sublimat la început de o mare credință religioasă, și, pe urmă, perfecta conștiință a morții [...] Cei opt ani petrecuți la iezuiți au sporit în mine aceste sentimente, în loc să le diminueze"[53].

Erotism-pasiune religioasă-conștiință a morții: cercul e perfect trasat și încheiat; nu există trecători și în consecință nu se poate ieși. Buñuel nu cunoaște distanțele: a nega e posibil, dar, negînd, nu ieși din cerc. „Doliul cerului" marchează punctul exact al acestei negații și al unei noi conștiințe: nu oamenii l-au abandonat pe Dumnezeu, ci Dumnezeu i-a abandonat pe oameni; „cerul e gol". Între erotism și conștiința morții, Buñuel nu mai găsește intervale: distanța e iluzorie și iluzoriu e parcursul desfășurat; solitudinea e infinită și blasfemă; pasiunea religioasă se schimbă în contrariul ei, dar rămîne o pasiune neputincioasă și iritată, deoarece nu istoria consumă sacrul, ci acesta se sustrage istoriei, destrămînd-o. De aceea, în această poetică buñueliană a „doliului cerului" se restabilește polaritatea sau dihotomia amintită: pe de o parte, o exigență îndreptată spre marxism și, pe de altă parte, una care rămîne legată de tradiție. Ceea ce găsim la Buñuel este, prin urmare, destrămarea, căutarea unei alterități și chiar a unei alternative, care rămîne însă mereu rîvnită sau pierdută. Iar această exigență a unei alterități nerezolvate dialectic și în sens istoric îl duce la umanitarismul unui anticapitalist romantic; ideologia unei culturi pe care autorul o denunță ca putredă sau, oricum, bolnavă, și care nu indică prefigurarea unei depășiri concrete.

Acesta e, tocmai, momentul batjocurii, unicul rezultat posibil într-un cerc în care orice punct e un început și un sfîrșit. Și în cazul batjocurii,

---

[53] Cf. J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografia critica* (L. B., biografie critică), Barcellona, Editorial Lumen, 1979.

de fapt, și în cazul „cercului", începutul și sfîrșitul coincid; iar coincidența, această totalitate care absoarbe în sine istoria spre a o dizolva, nu e un act ontologic, ci acela prin care ironia — care nu este și nici nu vrea să fie aceea a lui Goethe — iscălește pesimismul rațiunii. Odată afirmată imuabilitatea lumii și recunoscută propria neputință, Buñuel bagatelizează acțiunea: orice distanță devine un spațiu zero care e parcurs într-un timp pe cît de infinit, pe atît de imobil. Nu întîmplător, în filmele sale, punctele de plecare și de sosire sînt categorii atemporale inspirate din demonic sau din cristologic. Între acești doi poli, contopiți încă, măsura omului este lucida, ușor cinica ostentare a înfrîngerii sale. Faptul că Buñuel nu este, pentru mine, un marxist în înțelesul deplin al termenului, nu exclude, desigur, faptul că-l consider unul dintre cei mai mari artiști contemporani.

(Din rezumatul intervenției mele am eliminat toate referirile polemice care ar fi putut avea o „valoare" dacă intervențiile ar fi fost publicate în redactarea lor originară, firește cu modificările formale cuvenite. Mă limitez doar să amintesc, sintetizînd, răspunsul meu dat lui Goldfayn. Acuzația pe care mi-o aduce — aceea de a găsi pozițiile mele în legătură cu dadaismul și cu suprarealismul din *Un chien andalou*, „totalmente dogmatice" și schematice — ar putea să fie ușor răsturnată. Am insistat adesea, în timpul colocviilor, de exemplu, în privința psihanalizei, atrăgînd atenția asupra schematismului și a necesității de a nu rezolva totul prin Freud. De altfel, a activa înăuntrul unei mișcări — Goldfayn afirmă că a fost timp de mulți ani în grupul suprarealist, ca „militant activ" — nu înseamnă să cunoști în mod obligatoriu această mișcare; e posibil să se constate, și cazurile nu sînt izolate, tocmai contrariul.)

Crepusculul învinşilor-învingători

„Gîndirea — pivot, definitiva negare a voinţei de viaţă, e teribil de tragică, dar rămîne singura ce apare cu adevărat eliberatoare", îi scria lui Liszt, după ce îl citise pe Schopenhauer, Richard Wagner. „Mie nu mi s-a părut cu totul nouă, dar nimeni nu poate nici măcar s-o gîndească dacă nu a trăit-o intim într-un moment anterior". În realitate, *Căderea zeilor* cuprinde, după cum observă Hans Mayer, trei concluzii: una după Bakunin, una după Feuerbach şi una, tocmai, după Schopenhauer.

Nu încape îndoială că sursa culturală predominantă în *Căderea zeilor* al lui Visconti este Wagner. Însuşi titlul — şi regizorul ar fi vrut să-l păstreze pe cel original, *Die Götterdammerung* — trimite la ultima zi a tetralogiei wagneriene *Inelul Nibelungilor*. Motivele trimiterii sînt profunde şi complexe, se inserează în alte contexte dragi lui Visconti: Mann, îndeosebi, şi Dostoievski. Conştientei aluzii din titlu i se alătură o analogă mutaţie a viziunii despre lume. (Aşa cum *Tristan şi Isolda* marchează, la Wagner, trecerea de la precedentul „optimism revoluţionar", influenţat de Feuerbach, la o formă de „pesimism mistic" — în care „dragostea şi moartea se identifică" —, tot aşa, începînd cu *Ghepardul*, la Visconti se constată o părăsire, din ce în ce mai evidentă, a lui Gramsci. Avem, după trilogia „dobîndirii conştiinţei", a învinşilor-învingători (*Pămîntul se cutremură*, *Bellissima*, *Rocco*), eposul decadenţei care, început cu *Senso*, ajunge la această *Cădere a zeilor* prin *Ghepardul* şi *Tremurătoarele stele ale Ursei*.

Senso e o operă-cheie, de tranziţie în acest context, deşi are un punct de plecare şi o desfăşurare gramsciene, care oferă despre Risorgimento imaginea istoric exactă a unei cuceriri regale, iar nu populară. Cu *Ghepardul*, în schimb, ne aflăm în plin „pesimism mistic", în faţa contemplării morţii: decăderea nucleului familial e văzută într-o perspectivă retroactivă, care este o „retrăire

în gingășia amintirii". Procesul de disoluție, început dinainte, prevestea în acest film efecte cu totul negative, respingerea definitivă a voinței de a trăi, tragicul teribil. Dezamăgirile de după Risorgimento și cele următoare slabei și bolnavei republici de la Weimar trimit la dezamăgiri apărute în Italia în anii '60, intim resimțite și trăite de Visconti; de aici, abandonarea „optimismului său revoluționar".

Tragicul marș funebru din *Götterdämmerung*-ul wagnerian răsună în *Căderea zeilor* la funeraliile patriarhului Joachim Essenbeck, care deschid imediat motivul decadenței și al morții: prăbușirea vechilor idoli minați de „rău", de pasiunile pline de păcat: viol, incest, homosexualitate. Herbert intuiește cauzele venirii la putere a lui Hitler, se opune antinazismului agreat de Joachim, precum și nazismului, dar nu e cîtuși de puțin o continuare a contelui Ussoni din *Senso*, un Ussoni potențat. Aidoma Stăpînului Romei din mannianul *Mario și vrăjitorul*, deși se împotrivește „vrăjii fasciste", sugestiilor hipnotizatorului, opoziția sa are un caracter pur negativ, iar simplul „nu" e lipsit de forță și osîndit dinainte înfrîngerii.

Vrăjitor și vrăjiți. Cu Aschenbach — spirit al răului, un adevărat satana — membrii familiei Essenbeck cad la înțelegere, unul cîte unul, pînă la ultimele vlăstare: Martin — prezentat, de altminteri, de la bun început ca fiind stăpînit de pasiuni tulburi — și Günther, cel mai apropiat de Herbert și iubitor al muzicii și al autorilor condamnați de „noua ordine". Aschenbach rezumă legenda după care, așa cum subliniază istoricul Alexander Abusch, un întreg fenomen este explicat prin limitarea la „puterea demonică" a unei personalități, aceea a lui Hitler — „irezistibilul îmblînzitor de șoareci al burgheziei germane derutate" (aici, familia Essenbeck) —, neglijînd demascarea caracterului de clasă al nazismului, a forțelor sociale ascunse, ca și a celor care trăgeau sforile în anii aceia de criză.

Pe Visconti nazismul nu-l interesează atît ca fenomen social, cît ca fenomen satanic, ca maladie. În consecință, Aschenbach este un *deus ex machina*: apare pe ecran cu scopul de a dezlega nodul dramatic, intervine ori de cîte ori se cere rezolvarea dificultăților unei situații încîlcite. Nod hotărîtor și intersecție a întregii povești; plasat aproape în afara istoriei, el călăuzește istoria, destinul și fatum-ul. I se opune, cum am văzut, un Herbert prea puțin dezvoltat și nuanțat în rațiunile narative: fuge, se întoarce pe nepusă masă, fără să aibă o pondere determinantă în desfășurarea evenimentelor, limitînd și comprimînd dialectica menită să dea o dimensiune precisă lui *Senso*. Izolat cum e, nu se leagă în nici un fel de ceea ce se întîmplă în afara familiei, în Germania acelor ani; iar filmul riscă să conducă totul la o răfuială, fie și tragică, între SA și SS.

Mann e mereu prezent în filmul lui Visconti. Anumite referiri, pînă și în nume, sînt de o exactitate care amintește de autobiografia regizorului. Dar, spre deosebire, de data aceasta, de Mann și de *Senso*, „lupta pentru democrație" nu se transformă în „luptă împotriva decadenței". Dispărînd, și chiar mai mult decît în opera precedentă a celui de-al doilea Visconti, amintita și fecunda contradicție și optimismul revoluționar, simpatia autorului pare a se îndrepta în întregime spre „maladie și destrămare, spre noapte și moarte". Pentru acest Visconti, precumpănitor devine cel de-al doilea Wagner. „Ne aflăm, de-acum, în inima pesimismului schopenhaurian; în distrugerea voinței de viață, alergăm spre moarte, cu o dureroasă poftă de distrugere", de autodistrugere. Visconti ar mai vrea să fie poetul și în același timp criticul decadenței, dar poetul reușește să-l elimine pe critic; decadența, deși denunțată, e văzută cu extremă sugestivitate, ca o boală fascinantă și frumoasă. În *Amurgul* wagnerian „moartea și sfîrșitul tuturor lucrurilor sînt percepute ca distrugere sa unei frumuseți și a unei fericiri ce nu mai pot fi

păstrate". Ca la Wagner, și acest film al lui Visconti este un sfîrșit, fatal și inexorabil.

În acest sens și în preajma morții tot mai mult resimțite, se poate înțelege afirmația regizorului după care nazismul „l-a fascinat întotdeauna": nazismul ca boală, ca disoluție, ca fapt demonic. Dimpreună cu mannianul Naphta din *Muntele vrăjit*, pare a repeta că boala e suprem umană, deoarece a fi om înseamnă a fi bolnav. Nu întîmplător, Visconti va transcrie pe ecran *Moarte la Veneția*, povestire care „duce treptat la angoasă și la moartea artistului, cu un sentiment romantico-negativ dominat de conceptul nietzschean de «simpatie cu moartea»". „Trebuie să învățăm a muri, a muri în înțelesul cel mai deplin al cuvîntului", pare că mai spune Visconti, dimpreună cu Wagner: „Frica de sfîrșit este izvorul lipsei de dragoste, și se produce numai acolo unde însăși dragostea pălește". Iar la Visconti din această *Cădere a zeilor* se vădește o absență a dragostei. „A unei triste iubiri / adînca durere / mă făcu să deschid ochii: / văzut-am sfîrșindu-se lumea". Acesta e cel de-al treilea final, anume schopenhaurian, al *Amurgului* lui Wagner. Aceasta e și încheierea filmului.

Arta (rafinată și afinată, decadentă) atinge în *Căderea zeilor* culmi nespus de înalte în prima parte și, mai ales, în finalul incomparabil, căsătoria celor doi morți-vii: noul îmbogățit Friedrich și de-acum nebuna Sofia Essenbeck. Și la fel ca în *Moarte la Veneția*, și în *Căderea* lui Visconti e „confirmată o logodnă a artei cu boala, amîndouă forme ale decadenței".

O regresiune de la Marx la Freud

„Eu sînt o forță a Trecutului. / Numai în tradiție e dragostea mea. / Vin din ruine, din Biserici, / din iconostase, din burgurile / uitate [...] Și eu, făt adult, mă rotesc / în căutarea fraților mei care nu mai sînt". Așa scrie Pier Paolo Pasolini în *Le*

poesie di „Mamma Roma“ (Poeziile „Mamei Roma“)[54], elaborate în timp ce își realiza cel de-al doilea film; „Eu sînt o forță a Trecutului“, repetă, prin intermediul personajului Regizorul, în *La ricotta.* (Urda dulce). Forță a Trecutului, cu o „furie antropologică“, Pasolini își caută printre ruine, printre primitivi și „sălbatici“, frații; și îi recunoaște în lumpenproletariatul periferiilor și al cîmpurilor îndepărtate. „Schelete vii“ sînt adeseori personajele sale; o lume arhaică — preumană, prenaturală, pregramaticală — mediul filmelor sale, fie că se petrec în zilele noastre — ca *Accattone* cu care debutează în regie, și amintitele *Mama Roma* și *Urda dulce* —, fie că se petrec în trecut: *Evanghelia după Matei* și *Oedip rege.* O legătură profundă, autobiografică, îi unește pe toți; etape, momente ale unei vieți adeseori violente, itinerar lăuntric contradictoriu și în același timp consecvent cu personalitatea sa problematică, zbuciumată, plină de angoase, ele pot fi „filme de familie“, în sensul în care se numesc „de familie“ — romanele, „povestirile mascate“ ale lui Freud. În fond, Pasolini a regizat întotdeauna filme despre sine însuși, despre ceea ce numește propria sa „nevroză“, despre „disperata sa pasiune de a fi pe lume“. „Nevroza mă ramifică alături, / epuizarea mă face sterp, dar / nu mă are“[55]. Nu e un accident faptul că imediat după *Uccellacci e uccellini* (Păsăroi și păsărele) și episodul *La terra vista dalla luna* (Pămîntul văzut de pe lună), el se inspiră din tragedia lui Sofocle, o aduce pe ecran. Alegerea e dictată de o nevoie intimă, de momentul particular al autorului, raportat la contextul unei extinse situații culturale și ideologice. Toată lumea a vorbit de natura autobiografică a acestui *Oedip rege* (1967), de preponderența lui Freud în dauna lui Marx; și totuși, poate că o veritabilă lectură psihanalitică a filmului, și în genere a lui Pasolini ca regizor, nu a fost încă întreprinsă (analizînd, împreună cu cea

[54] În *Mama Roma* (scenariu), Milano, Rizzoli, 1962.

[55] Cf. *La religione del mio tempo* (Religia timpului meu), Milano, Garzanti, 1961.

cinematografică, şi celelalte activităţi, multiplele sale experienţe în diferite domenii).

Într-un asemenea context — al lecturii — problemele de identitate pe care le ridică *Oedip rege* apar mai numeroase decît cele din filmele anterioare ale lui Pasolini. Într-o post-istorie ideologică, într-o nouă preistorie (criza marxismului şi a regizorului: „Corbul vorbitor care ştie că moare"), şi el s-ar părea că afirmă, o dată cu Freud: „Din prăbuşirea valorilor, numai teoria psihologică s-a salvat. Teoria visurilor e mai viabilă ca oricînd". Alternativele de ieri — „Marx sau Gobetti, Gramsci sau Croce" — par acum abandonate şi, oricum, nu atît de vii şi de sfîşietoare ca odinioară, în opera sa, „subtilul altoi" al lui Marx cu Freud. Cel dintîi nu e „numai aur" pentru Pasolini; iar cel de-al doilea devine tot mai mult „numai dragoste". Marxismul — afirmă Pasolini — nu a înfruntat niciodată, în mod satisfăcător, problema iraţionalităţii. Iar Freud îi e de folos acum, mai mult ca oricînd, ca reazem de nădejde întru descoperirea inconştientului în om, îi furnizează un instrument sigur de cercetare pentru a pătrunde în această „misterioasă regiune". „Vico, sau Croce, sau Freud, curg / dar numai cu, singură, sugestia / mitului, a ştiinţei, în abulia mea. / Nu Marx [...]"[56]. Pe această „cale regală" spre inconştient, legenda lui Oedip e preluată de el ca o „dureroasă tulburare a raportului cu părinţii, produs de primele zvîcniri ale sexualităţii" (a se vedea prologul filmului: neliniştea, apăsarea şi plînsetul copilului, atunci cînd mama se îndepărtează, se duce la bal cu tatăl).

În cazul homosexualilor masculini a existat, în prima copilărie, o legătură erotică destul de intensă cu o persoană feminină, în general cu mama, provocată sau încurajată — scrie Freud — de tandreţea excesivă a mamei şi favorizată de absenţa tatălui din viaţa infantilă. Dragostea pentru mamă, continuă Freud, nu poate participa la

---

[56] Ibidem.

cinematografică, şi celelalte activităţi, multiplele sale experienţe în diferite domenii).

Într-un asemenea context — al lecturii — problemele de identitate pe care le ridică *Oedip rege* apar mai numeroase decît cele din filmele anterioare ale lui Pasolini. Într-o post-istorie ideologică, într-o nouă preistorie (criza marxismului şi a regizorului: „Corbul vorbitor care ştie că moare"), şi el s-ar părea că afirmă, o dată cu Freud: „Din prăbuşirea valorilor, numai teoria psihologică s-a salvat. Teoria visurilor e mai viabilă ca oricînd". Alternativele de ieri — „Marx sau Gobetti, Gramsci sau Croce" — par acum abandonate şi, oricum, nu atît de vii şi de sfîşietoare ca odinioară, în opera sa, „subtilul altoi" al lui Marx cu Freud. Cel dintîi nu e „numai aur" pentru Pasolini; iar cel de-al doilea devine tot mai mult „numai dragoste". Marxismul — afirmă Pasolini — nu a înfruntat niciodată, în mod satisfăcător, problema iraţionalităţii. Iar Freud îi e de folos acum, mai mult ca oricînd, ca reazem de nădejde întru descoperirea inconştientului în om, îi furnizează un instrument sigur de cercetare pentru a pătrunde în această „misterioasă regiune". „Vico, sau Croce, sau Freud, curg / dar numai cu, singură, sugestia / mitului, a ştiinţei, în abulia mea. / Nu Marx [...]"[56]. Pe această „cale regală" spre inconştient, legenda lui Oedip e preluată de el ca o „dureroasă tulburare a raportului cu părinţii, produs de primele zvîcniri ale sexualităţii" (a se vedea prologul filmului: neliniştea, apăsarea şi plînsetul copilului, atunci cînd mama se îndepărtează, se duce la bal cu tatăl).

În cazul homosexualilor masculini a existat, în prima copilărie, o legătură erotică destul de intensă cu o persoană feminină, în general cu mama, provocată sau încurajată — scrie Freud — de tandreţea excesivă a mamei şi favorizată de absenţa tatălui din viaţa infantilă. Dragostea pentru mamă, continuă Freud, nu poate participa la

---

[56] Ibidem.

poesie di „Mamma Roma" (Poeziile „Mamei Roma")[54], elaborate în timp ce își realiza cel de-al doilea film; „Eu sînt o forță a Trecutului", repetă, prin intermediul personajului Regizorul, în *La ricotta.* (Urda dulce). Forță a Trecutului, cu o „furie antropologică", Pasolini își caută printre ruine, printre primitivi și „sălbatici", frații; și îi recunoaște în lumpenproletariatul periferiilor și al cîmpurilor îndepărtate. „Schelete vii" sînt adeseori personajele sale; o lume arhaică — preumană, prenaturală, pregramaticală — mediul filmelor sale, fie că se petrec în zilele noastre — ca *Accattone* cu care debutează în regie, și amintitele *Mama Roma* și *Urda dulce* —, fie că se petrec în trecut: *Evanghelia după Matei* și *Oedip rege*. O legătură profundă, autobiografică, îi unește pe toți; etape, momente ale unei vieți adeseori violente, itinerar lăuntric contradictoriu și în același timp consecvent cu personalitatea sa problematică, zbuciumată, plină de angoase, ele pot fi „filme de familie", în sensul în care se numesc „de familie" — romanele, „povestirile mascate" ale lui Freud. În fond, Pasolini a regizat întotdeauna filme despre sine însuși, despre ceea ce numește propria sa „nevroză", despre „disperata sa pasiune de a fi pe lume". „Nevroza mă ramifică alături, / epuizarea mă face sterp, dar / nu mă are"[55]. Nu e un accident faptul că imediat după *Uccellacci e uccellini* (Păsăroi și păsărele) și episodul *La terra vista dalla luna* (Pămîntul văzut de pe lună), el se inspiră din tragedia lui Sofocle, o aduce pe ecran. Alegerea e dictată de o nevoie intimă, de momentul particular al autorului, raportat la contextul unei extinse situații culturale și ideologice. Toată lumea a vorbit de natura autobiografică a acestui *Oedip rege* (1967), de preponderența lui Freud în dauna lui Marx; și totuși, poate că o veritabilă lectură psihanalitică a filmului, și în genere a lui Pasolini ca regizor, nu a fost încă întreprinsă (analizînd, împreună cu cea

---

[54] În *Mama Roma* (scenariu), Milano, Rizzoli, 1962.

[55] Cf. *La religione del mio tempo* (Religia timpului meu), Milano, Garzanti, 1961.

cinematografică, şi celelalte activităţi, multiplele sale experienţe în diferite domenii).

Într-un asemenea context — al lecturii — problemele de identitate pe care le ridică *Oedip rege* apar mai numeroase decît cele din filmele anterioare ale lui Pasolini. Într-o post-istorie ideologică, într-o nouă preistorie (criza marxismului şi a regizorului: „Corbul vorbitor care ştie că moare"), şi el s-ar părea că afirmă, o dată cu Freud: „Din prăbuşirea valorilor, numai teoria psihologică s-a salvat. Teoria visurilor e mai viabilă ca oricînd". Alternativele de ieri — „Marx sau Gobetti, Gramsci sau Croce" — par acum abandonate şi, oricum, nu atît de vii şi de sfîşietoare ca odinioară, în opera sa, „subtilul altoi" al lui Marx cu Freud. Cel dintîi nu e „numai aur" pentru Pasolini; iar cel de-al doilea devine tot mai mult „numai dragoste". Marxismul — afirmă Pasolini — nu a înfruntat niciodată, în mod satisfăcător, problema iraţionalităţii. Iar Freud îi e de folos acum, mai mult ca oricînd, ca reazem de nădejde întru descoperirea inconştientului în om, îi furnizează un instrument sigur de cercetare pentru a pătrunde în această „misterioasă regiune". „Vico, sau Croce, sau Freud, curg / dar numai cu, singură, sugestia / mitului, a ştiinţei, în abulia mea. / Nu Marx [...]"[56]. Pe această „cale regală" spre inconştient, legenda lui Oedip e preluată de el ca o „dureroasă tulburare a raportului cu părinţii, produs de primele zvîcniri ale sexualităţii" (a se vedea prologul filmului: neliniştea, apăsarea şi plînsetul copilului, atunci cînd mama se îndepărtează, se duce la bal cu tatăl).

În cazul homosexualilor masculini a existat, în prima copilărie, o legătură erotică destul de intensă cu o persoană feminină, în general cu mama, provocată sau încurajată — scrie Freud — de tandreţea excesivă a mamei şi favorizată de absenţa tatălui din viaţa infantilă. Dragostea pentru mamă, continuă Freud, nu poate participa la

[56] Ibidem.

o ulterioară dezvoltare conştientă, iar copilul reprimă această dragoste aşezîndu-se pe sine în locul ei, identificîndu-se cu ea şi luînd drept model propria sa persoană (narcisism), printre semenii căreia îşi alege noile obiecte ale dragostei; a devenit, astfel, homosexual: băieţii iubiţi acum de adolescent nu sînt decît persoane surogate şi primeniri ale propriei persoane infantile, pe care el le iubeşte în acelaşi fel în care, copil fiind, şi-a iubit mama. Cel care devine homosexual pe această cale rămîne, de fapt, fixat în inconştient la imaginea mamei, adaugă Freud: înlăturînd dragostea pentru ea, el o păstrează în propriul inconştient şi îi rămîne apoi credincios, se fereşte de alte femei, care ar putea să-l ducă la infidelitate. Prima experienţă angoasantă pentru bărbat, subliniază Freud, este naşterea; aceasta înseamnă, obiectiv, despărţirea de mamă, aşa cum se întîmplă, de fapt, în mitul lui Oedip. Dragostea pentru mamă — o dragoste viscerală — stă în centrul operelor lui Pasolini sau are o pondere rar întîlnită, fie că e vorba de *Mama Ròma*, fie de *Evanghelia după Matei*. Dar abia în *Oedip rege* capătă dimensiunile, înainte nicicînd mărturisite, ale incestului şi prin urmare ale misoginiei. Nici unul dintre filmele sale nu e, într-un chip atît de angoasant, „o poveste privată" ca acesta.

Prologul şi epilogul trimit cronologic, precum şi geografic, la naşterea şi la momentul în care autorul îşi realiza opera; moment înţeles de el ca începutul unei noi preistorii. Sácile din anii '30, în prolog, şi aceeaşi localitate din anii '60, în epilog, corespund locurilor copilăriei prin care şi-a însoţit tatăl ofiţer în armată (şi tot ofiţer e şi tatăl lui Oedip, în film), şi cătunurilor îndepărtate, meleagurilor materne din Casarsa, cîmpiilor friulane de astăzi, „unde într-o bună zi veniră fetele şi strigară vesele în jurul copilului". Lumea arhaică unde se desfăşoară tragedia, şi unde e plasată, reprezintă echivalentul suburbiilor romane prin care, „făt adult", Pasolini rătăceşte în căutarea *„fraţilor"* săi. În studiul societăţii primitive, raţio-

namentul psihanalitic, scrie Freud, ca un nou instrument de cercetare; pot fi moştenite şi anumite conţinuturi psihologice, urme de amintiri ale unor întîmplări preistorice.

Referindu-se la Fergusson — care consideră că adevărata dramă a lui Sofocle e un fel de meci între Tiresias, orbul care vede, şi Oedip văzătorul care e orb — Moravia observă că trebuia să se prelungească la maximum acest duel, lăsînd în umbră relaţia incestuoasă cu mama. Dar tocmai pentru că filmul e autobiografic în sensul amintit, Pasolini răstoarnă raportul, îl inversează; insistă, voit, asupra iubirii lui Oedip pentru Iocasta. În mod analog, o înlocuieşte pe Antigona cu Angelo, pune în locul femeii un bărbat. Am putea spune, în această privinţă, ceea ce a scris despre Freud biograful său, Ernest Jones: e ca şi cum Pasolini ar fi presimţit dintotdeauna că drumul pe care-l urma avea să-l ducă, mai curînd sau mai tîrziu, la teribile secrete pe care se temea să le dezvăluie, deşi era, la fel ca Oedip, ferm hotărît s-o facă. În acest sens, şi sfîrşitul filmului e «privat», simbolic, foarte trist, şi totuşi n-am spune că exclude katharsis-ul. Pasolini e dureros resemnat („viaţa începe acolo unde sfîrşeşte") şi în acelaşi timp, în faţa sexului, „trăit ca o orbire vinovată, dar fatală, «predestinată», confesiunea reprezintă pentru el, într-un fel („profundul, intimul, arhaicul meu catolicism", afirmă în *Urda dulce*), o catolică eliberare de vină.

Cinematograful e interesat de canibalism. După Godard din *Week-end*, iată, aproape simultan, *Fellini Satyricon, I Cannibali* (Canibalii) Lilianei Cavani şi *Porcile* (Cocina, 1969). Pentru acesta din urmă ar fi mai exact să se folosească termenul de „canibalic", pe care Pasolini — a cărui trecere de la Marx la Freud s-a accentuat din ce în ce mai mult, începînd cu *Oedip rege* — îl trimite la unul dintre cele mai cunoscute şi mai importante eseuri ale cercetătorului austriac: *Totem şi tabù*. Fără cunoaşterea acestei surse culturale şi fără trecerea de care am pomenit, ni se pare cu neputinţă să gă-

namentul psihanalitic, scrie Freud, ca un nou instrument de cercetare; pot fi moștenite și anumite conținuturi psihologice, urme de amintiri ale unor întîmplări preistorice.

Referindu-se la Fergusson — care consideră că adevărata dramă a lui Sofocle e un fel de meci între Tiresias, orbul care vede, și Oedip văzătorul care e orb — Moravia observă că trebuia să se prelungească la maximum acest duel, lăsînd în umbră relația incestuoasă cu mama. Dar tocmai pentru că filmul e autobiografic în sensul amintit, Pasolini răstoarnă raportul, îl inversează; insistă, voit, asupra iubirii lui Oedip pentru Iocasta. În mod analog, o înlocuiește pe Antigona cu Angelo, pune în locul femeii un bărbat. Am putea spune, în această privință, ceea ce a scris despre Freud biograful său, Ernest Jones: e ca și cum Pasolini ar fi presimțit dintotdeauna că drumul pe care-l urma avea să-l ducă, mai curînd sau mai tîrziu, la teribile secrete pe care se temea să le dezvăluie, deși era, la fel ca Oedip, ferm hotărît s-o facă. În acest sens, și sfîrșitul filmului e «privat», simbolic, foarte trist, și totuși n-am spune că exclude katharsis-ul. Pasolini e dureros resemnat („viața începe acolo unde sfîrșește") și în același timp, în fața sexului, „trăit ca o orbire vinovată, dar fatală, «predestinată», confesiunea reprezintă pentru el, într-un fel („profundul, intimul, arhaicul meu catolicism", afirmă în *Urda dulce*), o catolică eliberare de vină.

Cinematograful e interesat de canibalism. După Godard din *Week-end*, iată, aproape simultan, *Fellini Satyricon*, *I Cannibali* (Canibalii) Lilianei Cavani și *Porcile* (Cocina, 1969). Pentru acesta din urmă ar fi mai exact să se folosească termenul de „canibalic", pe care Pasolini — a cărui trecere de la Marx la Freud s-a accentuat din ce în ce mai mult, începînd cu *Oedip rege* — îl trimite la unul dintre cele mai cunoscute și mai importante eseuri ale cercetătorului austriac: *Totem și tabù*. Fără cunoașterea acestei surse culturale și fără trecerea de care am pomenit, ni se pare cu neputință să gă-

sim cheia autentică pentru a înțelege rădăcinile, pentru a interpreta filmul în mod adecvat, film atît de bogat într-o simbolistică și într-un simbolism considerate tocmai în accepțiile lor psihanalitice. Cu ocazia premierei, Pasolini a explicat *Porcile* printr-o scrisoare adresată criticilor. Și a spus multe lucruri despre tematica operei, despre semnificațiile ei sociale, umane, pe care le cuprinde dubla alegorie; a spus, de exemplu, că *Porcile*, „atroce și în același timp suav", are ca obiect Germania de la Bonn, ca un caz limită de violență; că filmul exprimă o disperată neîncredere în toate societățile istorice, deoarece ele își devoră copiii, atît pe cei neascultători, cît și pe cei nici ascultători, nici neascultători: îi vor doar ascultători, și-atît, porci în sens metaforic.

Are prin urmare dreptate acel critic care, după ce-a văzut *Porcile*, notează că regizorul „ca de obicei, ar vrea să ne ajute puțin (și poate să ne condiționeze) prin cîteva anticipări proprii". Pasolini caută mereu să-i „ajute" și să-i condiționeze pe critici, iar în criticul de cinema are prea puțină încredere: îl socotește lipsit de gust filologic, alcătuit exclusiv din sensibilitate, fundamental idealist. „Aș spune că pentru o critică filologică, eseisticii cinematografice îi lipsește pînă și terminologia". Neîntîlnind, a doua zi după premiera filmului său de debut, *Accattone*, în nici o critică citită o adecvată pătrundere filologică a textului — „fără de care, pînă la urmă, un film rămîne de neînțeles"[57] — și această neîncredere în critică și în eseistică, dăinuind în continuare, cineastul a vrut să-și exprime anticipările asupra filmului *Porcile*, adică, să-l facă pe înțelesul criticului. Dar nu credem că lucrurile pe care un regizor le spune despre propriile sale filme sînt necesare și suficiente pentru ca acestea să fie înțelese. De altfel, în declarațiile sale, Pasolini n-a dezvăluit cîtuși de puțin adevărata sursă culturală a acestei opere, adică pe Freud și, în special, pe cel din *Totem și tabù*.

---

[57] Cf. *Mama Roma*, cit.

În lumina lui Freud nu apar deloc „sibilinice", de exemplu, cuvintele pe care sălbaticul, în episodul arhaic interpretat de Clementi, le rostește de trei ori înainte de a ieși, demn și mîndru, în întîmpinarea morții la care e osîndit: „L-am ucis pe tatăl meu, am mîncat carne omenească și tremur de bucurie". Totemul e, înainte de toate, întemeietorul seminției, afirmă Freud; iar membrii totemului și-au luat obligația de a nu ucide, de a nu-și distruge totemul, abținîndu-se de la a se ospăta cu carnea lui. În totemism, adaugă Freud, e legitim să se recunoască începutul religiei în istoria umană și să se sesizeze confirmarea unei strînse legături, existente de la bun început, între instituțiile sociale și obligațiile morale. Conexat totemului este, așadar, tabù-ul, o interdicție impusă din afară, de o autoritate, și îndreptată împotriva poftelor celor mai neînfrînate ale oamenilor; principalul tabù e incestul, care intră în exogamie și privește raporturile sexuale între membrii aceluiași trib, între cei care au același totem. Interzicerea incestului — afirmă Lévi-Strauss — constituie legea universală și minimă pentru ca o „cultură" să se diferențieze de „natură". Se știe că, după Freud, canibalismul e datorat, în esență, tendinței primitivului de a devora tot ce este ucis, și conține multe alte elemente complexe. „Faza canibalică" corespunde fazei orale a evoluției libidice și, pe firul lui Freud, Pasolini o descrie, în episodul arhaic, tocmai ca prim moment al sexualității.

Clementi nu devoră doar fluturele, șarpele și oamenii din instinct de autoconservare, de foame; prim planurile sale, atunci cînd se uită la bărbatul și la femeia care sînt amîndoi goi, nada întinsă de soldați pentru a-l captura, subliniază faza libidică. Omorîndu-și tatăl, care e stăpîn peste femei și copii, și consumă carne omenească, el se răzvrătește, mai ales, împotriva „jugului patern", propriei stări de subordonare. Hrănindu-se cu totemul, încălcînd legea, autoritatea și religia pe care le reprezintă tatăl ca șef al „hoardei sălbatice",

își satisface tendința de a se identifica cu părintele, însușindu-și prin chiar actul de a-l devora, o parte a forței și puterniciei sale. Și fiindcă Clementi și ceilalți sălbatici uniți cu el se răzvrătesc împotriva totemului, a tabù-ului, a interdicției de a nesocoti legea și autoritatea, sînt osîndiți la moarte.

Afirmînd că și-a ucis tatăl și că a mîncat carne omenească, Clementi se umple de bucurie. Cuvintele, care la început îi ies din gură, șovăitoare și cu lungi pauze, aproape silabisite sau, mai bine zis, bîlbîite, sînt apoi repetate a doua și a treia oară curgător și sigur. Bucuria, mîndria sa — analogă celor manifestate de Sorel al lui Stendhal și de Verdoux al lui Chaplin —, refuzul său de a săruta Crucifixul în semn de căință derivă din conștiința de a fi un învins-învingător, de a fi minat sistemul hoardei primordiale. Dar bucuria e dublată de un tremur, deoarece, dacă în momentul răzvrătirii, ura și gelozia față de părinte sînt precumpănitoare, nu încetează, totuși, să acționeze, și după moartea tatălui, afirmă Freud, un ansamblu de sentimente — laolaltă cu sentimentele ostile — de respect, de supunere și de admirație pentru el. Din cauza aceasta, poate, Pasolini definește *Porcile* ca filmul său „cel mai atroce și mai suav"; el face probabil aluzie la conceptul freudian de ambivalență care e „prezența simultană, în relația cu un același obiect, a unor tendințe, atitudini și sentimente opuse, îndeosebi iubirea și ura". Iată iubirea și ura față de „diversitatea" lui Julian în episodul contemporan, care nu întîmplător se alternează, în montaj paralel, cu episodul arhaic: acesta din urmă e aproape mut, fiindcă „la început a fost acțiunea", cum afirmă Freud; cel dintîi, foarte bogat în dialoguri, întrucît după acțiune a urmat reflecția. Contrar omului primitiv, Julian vorbește cu multe inhibiții de-a dreptul despre Grație și, în același timp, despre chinuri, referindu-se la „treaba" pe care o iubește, la zoorastia sa.

Există în el un conflict specific „în care componenta pozitivă și componenta negativă a atitudinii

sînt prezente concomitent, indisolubile, și constituie tocmai o opoziție nedialectică, imposibil de depășit pentru subiect, care zice deopotrivă și «da» și «nu». El ascultă și nu ascultă de părinți; e atras de dorința de a săruta o fată, Ida, dar această dorință face să se nască în el și pofta de a o ucide. Zoorastia ia locul homosexualității, care trimite la incest. Prin incest, condamnat de religia totemică cu scopul de a salvgarda membrii unui aceluiași trib, se repetă, scrie Freud, o aceeași situație a canibalismului, care, în prima copilărie, se îndeplinește sub diferite forme și în societățile de astăzi. Trecutul copilăriei individualului și al omenirii — subliniază Freud — rămîne mereu în noi; stările primitive pot fi refăcute încontinuu. Iar în episodul contemporan al filmului, chiar tatăl și mama, care se autodefinesc „vier“ și „scroafă“ — veritabili porci, fie și în sens metaforic — își devoră fiul.

În acest interesant și inteligent eseu despre canibalism, Pasolini operează o comparație între sălbatici și popoarele civilizate, susținînd o regresiune a prezentului față de trecut, o întoarcere în sens invers, ca să folosim expresia analiștilor Laplache și Pontalis, de la punct atins la un punct anterior acestuia. Nu mai e fiul cel care își ucide tatăl, ci tatăl își ucide fiul. Țărmul la care trage *Porcile* e, astfel, analog celui din *Oedip rege*, film care are și el în vedere un paralelism între preistorie și istorie, între trecut și prezent: „viața începe acolo unde se sfîrșește“. Iar concluzia, de data aceasta, e și mai amară, și mai lipsită de consolare.

Baroc și
travestire a Eului

Respins de publicul care nu reușește să-l descifreze, Carmelo Bene e de asemenea refuzat, atunci cînd nu e de-a dreptul luat în derîdere și disprețuit de acei critici care fac ca evaluarea culturală și de merit să depindă de prejudecăți, de fapte abstract

și moralist condamnate. „Cazul“ Bene, în cinematograf, ni se pare încă nelimpezit sau, cel puțin, nu cu totul limpezit.

E ușor să ironizezi și să condamni fără să vezi; mai puțin ușor e să introduci în contextul psihanalizei, cu instrumentele pe care aceasta ni le oferă, o personalitate complexă și o operă filmică deloc banale. De exemplu, semnificativ e faptul că în pamfletul *L'orecchio mancante* (Urechea lipsă), publicat de editura Feltrinelli în '70, Bene declară de mai multe ori că e croit dintr-o „stofă feminină și austeră“, că „e femeie“ resemnată și onestă, nu săracă și lipsită de apărare, ci înțeleaptă și genială: femeie ca opera, arta, moartea. În această continuă repetare de „a fi femeie“ percepem o cheie, dacă nu chiar cheia de decodificare. Determinantă e, de fapt, confesiunea sa cu privire la o schimbare de veșmînt, la travestirea sa, care poate să-și aibă rădăcinile în protestul și în dorința obsesivă de a aparține sexului opus: tip de revoltă care se inserează în fenomenul „transsexual“. Acesta, după cum se știe, nu dezvoltă neapărat caracteristici ale sexului la care subiectul dorește să aparțină — chiar dacă cele două lucruri pot să coincidă —, și trimite la ideea oedipică de mamă. Dragostea pentru mamă ajunge aici pînă la identificarea cu ea, Eul se așază pe sine în locul ei, însușindu-și modelul.

„Amor matris, genitiv subiectiv obiectiv, singurul lucru adevărat al vieții“, afirmă Bene. „Eu sînt mama mea, așa cum ea e mamă din dragoste, din ură pentru tatăl care nu vreau să fiu“. De aici, de la mamă — ca „alegere narcisiacă a obiectului“ — încă unul dintre elementele dominante care alcătuiesc personalitatea regizorului și natura filmelor sale. Narcisismul, așadar, în accepțiunea sa psihanalitică: nimic nu-i place mai mult decît propria imagine reflectată în operele sale, adică operele, ele însele, cărora le e „născătoare“. Subiectul se identifică cu mama care cîndva avea grijă de el, continuă Freud: potrivit tipului narcisiac, explică savantul, iubești ceea ce ești (pe tine în-

suţi), ceea ce ai fost, ceea ce ai vrea să fii, persoana care a fost o parte a propriei tale persoane.

Prin intermediul acestei identificări cu „amor matris", Bene încearcă şi tinde să regăsească, să refacă în sine însuşi, şi în operele sale, ceea ce am putea defini originara sa „unitate pierdută". Ca să folosim tot cuvintele lui Freud, el — Don Juan răsturnat — nu face decît să fugă de alte femei (pînă şi de „Doamna noastră a Turcilor") —, care ar putea să-l ispitească întru infidelitate faţă de mama sa, adică faţă de sine însuşi. „Nu sînt Iisus", afirmă Bene, „sînt madona": adică femeia mea [şi în acest sens el „i s-a arătat Madonei"]. Tocmai pentru a rămîne credincios mamei, celelalte femei sînt mereu şi în orice caz devalorizate, repudiate, respinse, pînă la urmă definite „tîrfe". În *Signora dei Turchi*, în *Capricci* şi în *Don Giovanni*, aspecte şi variaţiuni ale uneia şi aceleiaşi autobiografii, coincidenţa cu madona [arătarea Madonei] — cu „m" mic, în dubla accepţie psihanalitică şi medievală — protagoniştii sau, mai bine-zis, protagonistul încearcă zadarnic să aibă raporturi concrete şi depline cu sexul femeiesc. Nu reuşeşte în *Signora*, cînd caută în van s-o ajungă pe fată în vîrful castelului, pe cea goală, pînă la urmă; îi interzic lucrul acesta; în adolescenţă, o distanţă de neînlăturat, iar în anii maturităţii o cuirasă emblematică, precum şi tragic alegorică [cuirasa pe care o vom reîntîlni în interpretarea teatrală a lui *Macbeth*]. În *Capricci*, ori de cîte ori bărbatul încearcă să posede femeia, încercarea eşuează în dezgust, într-o posibilitate imposibilă: buzele celor două sexe nu se împreunează nicicînd, iar în ultimele imagini, cînd unul e culcat pe cealaltă, poziţiile lor nu permit amplexul, împreunarea; imaginile reiterate încremenesc în atitudini statice, ale morţii.

Totul aduce aminte de o morgă: trupuri sfîrtecate şi sînge pretutindeni, mormane de automobile arse şi învîrtejite. În deschiderea filmului *Don Giovanni*, în sfîrşit, în cadre lugubre în alb şi negru chipurile de femei au un aspect şi un aer respingă-

tor și dezagregat. Instinctul de distrugere predomină, de altfel, în toată opera lui Bene, corespunde celui al morții, se manifestă ca „ultim scop de a aduce elementul viu la condiția anorganică", statică. În *Capricci*, imaginea, și ea dezgustătoare și respingătoare, a bătrînilor, întrucît aceștia sînt pofticioși și în același timp decrepiți, trimite din nou și mereu la neputința sexuală, pe care am vrea s-o înfrîngem — ultimă și zadarnică încercare — pînă și în senilitate. Ce le rămîne acestora și protagonistului din *Signora*, dacă nu voluptatea convulsivă și substitutivă nu a cărnii, ci a hranei, lăcomia stomacului într-o geografie și într-o magmă de gesturi și rumori imunde? Îmbucurare negată în *Capricci*, unde așa-numita „bucătărie a văzului" permite astăzi să se consume alimentele doar cu privirea.

Cu toate acestea, și în acest instinct de moarte, într-o viață atît de fărîmițată, există la Bene dorința spasmodică de a reface „unitatea pierdută". Chiar prin distrugerea și inorganicitatea formelor și conținuturilor din persoana și operele sale, se înțelege „recuperarea" barocului, nu în semnificația sa negativă și eronată care mai dăinuie, ci adoptat pentru autentica sa esență. Barocul îi permite să se cufunde într-o concepție artistică mai liberă: linearului, ar zice Hauser, îi opune picturalul — filmele sale nu pot să nu fie în culori —, formei închise îi opune forma deschisă, clarității absolute, claritatea relativă; totul dintr-un protest împotriva clasicului. Înainte de-a așeza arta modernă „sub semnul filmului", Hauser sesizase că ținta artei baroce e „cinematografică" și că scenele par alese, în ea, prin surprindere, și spionate, iscodite, că orice semn care ar putea trăda o considerație față de public se șterge, că totul pare a se înfățișa la întîmplare.

Este ceea ce se întîmplă în filmele lui Bene, unde pînă și „torsiunile" sînt „frecvente și adeseori violente." Nu e o întîmplare, de fapt, că avangarda, în genere, trimite la cultul barocului, că de avangardă vor să fie filmele lui Bene și că acesta

a ales cinematograful ca pe o artă, care, după el și
în felul său, se apropie mai mult de baroc. Totuși,
barocul lui Bene e inserat, conștient sau nu, în
acea parte a avangardei ce se inspiră îndeosebi și
cu insistență din teoriile freudiene. În această per-
spectivă putem repeta cu el ceea ce observă cerce-
tătorul de literatură germană Lienhard Bergel:
ceea ce îl atrage spre această artă / sau, mai bine
zis, îl atrăgea pînă în 1973 / este faptul că vede în
ea o anticipare a propriului său mod de a simți
și a propriei sale poetici; imaginea pe care o dă
despre trecut e o aplecare spre prezent, așa cum el
îl vede. Dacă vrem, un „dincolo“ al său, o tensiune
zbuciumată și tumultuoasă spre unitatea originară,
mama.

O ulterioară apropiere de Brecht

Mi se pare că Paolo și Vittorio Taviani au susțit
nut, în cinematograful italian, un discurs coeren-
— în direcția unei înaintări — atît în planul con,
ținuturilor, cît și în planul căutărilor expresive-
fără a privilegia vreunul, ci punîndu-le în strictă
interdependență. Fiecare film al lor este temeinic
elaborat și apare în momente istorice și culturale,
sociale, hotărîtoare pentru viața națională și pen-
tru cinematograful nostru, cu o predispoziție cri-
tică spre analiză și verificare, fără sentimentalisme
sau, cel mult, cu un sentimentalism văzut ironic.
Am putea schematiza în felul următor aceste mo-
mente. Cel al certitudinilor ajunse la asfințit, al
„compromisului istoric“ deja operant, după stin-
gerea neorealismului — atît de apropiat de neo-
verism și de populism, cu unele excepții — și al
precumpănirii „alienării“, nu în sens marxist,
de altfel (e momentul în care apare *Un uomo da
bruciare*, Un om de înlăturat, regizat în colabo-
rare cu Valentino Orsini); cel al căderii certitudi-
nilor sau iluziilor după Congresul XX și moartea
lui Togliatti, al revoluțiilor posibile și neînfăptuite

în '45 și în '47 (e momentul în care apare *Sovversivi*, Subversivi); cel al utopiei legate de Mai '68, al unei utopii înțelese în sens pozitiv (e momentul în care apare *Sotto il segno dello scorpione*, Sub semnul scorpionului, dar cu acel urlet premonitoriu al frazei muzicale din final: pe continentul atins de revoluționari totul rămîne posibil, chiar și restaurația); cel al timpilor ce devin tot mai lungi, al perspectivei revoluționare ce se îndepărtează (e momentul în care apare *San Michele aveva un gallo*, Sfîntul Mihai avea un cocoș); acela, în sfîrșit, la cîțiva ani după Mai '68, cel al timpilor ce devin și mai lungi, iar „a avea totul și imediat" se dovedește imposibil; momentul maximei restaurații, al „compromisului istoric" declarat: mulți — „a munci obosește" — trădează, pentru a se insera în sistem (e momentul în care apare, tocmai, *Allonsanfan*; și nu e desigur o simplă întîmplare că Tito, subversivul în vîrstă de patruzeci de ani, aparținînd sectei „Frații Sublimi", înainte de expediția în sud, într-un moment în care toți par să doarmă și numai „Frații" rămîn treji, le spune tovarășilor săi: „Mi-aș dori să apuc luna mai, anul viitor, ca să aflu dacă toate astea au un sens". Și un sens, oricum, îl au, așa cum însuși Tito va adăuga după aceea).

Subversivi (criza văzută de doi regizori în criză care vor să vadă limpede) încheie o perioadă a activității fraților Taviani pentru a deschide o alta, aceea a filmului istoric, unde istoria e văzută în reflexele ei asupra prezentului. *Scorpionul*, cu trimiterile sale aluzive, emblematice, vrea să oglindească artistic, deși plasat într-o epocă arhaică, o situație din anul 1969 în Italia, nevoia resimțită din mai multe părți, în spiritul lui Mai 1968, de a verifica trecutul și de a privi în prezent și în viitor; contradicțiile dintre comunități — societăți — care au făcut revoluția și s-au oprit după aceea, și comunități — societăți — care se opun antiistoriei și vor să împingă istoria înainte prin revoluții. Cum să nu vedem în Renno, cel care a făcut revoluția și pe urmă s-a tolănit în co-

moditate, atîtea revoluții trădate? Și cum să nu ghicim în refuzul său de a progesa, starea actuală a Uniunii Sovietice, de exemplu, sau atitudinea celor care se opun, în anii aceia, lui Mao, în China populară? Printre altele, filmul subliniază ambiguitatea acelor intelectuali care ne amintesc mereu ce au făcut ei în trecut, pentru a-și justifica discutabilul lor prezent. Acest apolog trebuie citit, într-adevăr, și într-o asemenea cheie: imposibilitatea de a îmbunătăți dinăuntru structuri tocite; necesitatea unor salturi calitative în istorie, de dimensiuni noi și diferite, precum și a violenței împotriva violenței: violența revoluției împotriva violenței sistemului. O critică de acest fel era deja, se găsea încă în *Un om de înlăturat*: revăzut astăzi, filmul apare foarte actual mai ales în secvența adunării ligilor țărănești, cînd sindicalistul Salvatore vrea să ducă lupta mai departe, să facă revoluția, dar e ridiculizat de tovarăși.

Scorpionul e filmul utopiei; *San Michele* al post-utopiei, o reflecție asupra acesteia; și dacă Manieri — protagonistul din *San Michele* — e un „revoluționar doar în fantezie", de bună seamă că tinerii din cea de a doua barcă, „noii subversivi" ai generației de după el, se află într-o stare de impact: organizația, organizația lor, e incapabilă să influențeze realitatea pentru a o modifica. Critica îi implică, prin ironie, atît pe Manieri, cît și pe tinerii care-l contestă; și se simte nevoia unei a treia bărci, care nu se vede și care e, totuși, prezentă. Filmul rămîne „deschis", așa cum deschis era *Scorpionul*. *San Michele* se desfășoară într-un arc de timp întins aproximativ între 1870 și 1880; reconstruind, „montînd" Istoria, viața noastră națională din trecut prin constante referiri și trimiteri la prezent, *Allonsanfan* se întoarce cronologic înapoi. Dacă *Scorpionul* reprezintă momentul revoluției, *Allonsanfan*, după *San Michele*, vrea să fie și este o ulterioară regîndire critică a ceea ce s-a întîmplat la noi după Mai '68. Nu întîmplător, anul în care se desfășoară acțiunea e 1816, anul în

care începe în Europa, deci și în Italia, restaurația.

Fulvio Imbriani, intelectual aristocratic care a aderat la secția „Frații Sublimi", își trădează tovarășii și prin însăși trădarea sa e implicat în acțiunile lor pînă la moarte, în timpul expediției din sud. „Nu e cu putință să-ți trădezi concomitent, și propria clasă, și opțiunea revoluționară; decît cu prețul abdicării celei mai radicale de la demnitatea de om sau de la viață"[58]. În comportarea lui Fulvio pot fi întîlnite numeroasele trădări ale unor intelectuali, săvîrșite treptat începînd cu 18 aprilie pînă astăzi (ba chiar și mai înainte). Cîți „subversivi" de ieri sau de alaltăieri nu s-au „vindecat", nu s-au „schimbat", întorcîndu-se la bunăstarea părăsită pentru o clipă, integrîndu-se în „sistem"? Cîți dintre cei care, deși au aderat la comunism — mai ales la modul romantic, înțelegîndu-l ca pe o „credință", sau chiar și din interes — manifestă acum față de el, la fel ca Fulvio, o ură de-a dreptul fizică? Și cîți nu au apucat un alt drum, chiar dacă eventual ar mai vrea să „creadă" în revoluție, dar în fața timpilor ce devin tot mai lungi, nu mai izbutesc să creadă în ea, și nu suportă ochii celor care, în ciuda tuturor vicisitudinilor, între două crize sfîșietoare și profunde, continuă să privească spre viitor, desigur nu pentru a dobîndi „fericirea universală", „paradisul pe pămînt", pe care Marx și marxiștii autentici nu l-au făgăduit niciodată?

Întorcîndu-se, după *Subversivi* și *Scorpionul*, la personajul de la debutul lor, Salvatoare, Tavianii nu contrazic deloc principiile despre filmul coral: și în prima lor operă, ca și în ultimele două, omul nu tinde să fie valorificat ca individ — sau nu numai ca individ — și cu atît mai puțin ca protagonist, ci e prezentat ca parte a unei comunități, iar aceasta, la rîndul ei, nu se propune ca „insulă ideală" desăvîrșită în sine, ci ca moment al Istoriei; ei nu transformă „indivizii în simpli purtă-

---

[58] Cf. interviul din „l'Unità", Milano, 11 octombrie 1973.

tori de cuvînt ai spiritului epocii". Cei doi regizori vor să reînvie tragedia, firește fără Dumnezeu: tragedia atee, nedepinzînd de *fatum*. *Un om de înlăturat* este, de fapt, ciocnirea dintre două colectivități ostile care are loc printr-o personalitate (Salvatoare): ciocnire între două colectivități (din cele două insule), *Scorpionul*; între două colectivități care devin ostile (Manieri, revoluționarii, ca și el, și subversivii din cea de a doua barcă), *San Michele*; și ciocnire între colectivități („*Frații Sublimi*") și o personalitate (Fulvio), *Allonsanfan*.

„Viitorul diferit și mai bun" apare tot mai îndepărtat și greu de atins, subliniază frații Taviani; și totuși, tragedia „timpilor lungi" nu coincide, la ei, cu „doliul alternativei". Acesta se află, în diferite forme, la Manieri și Imbriani; nu în contextul în care se mișcă, unde perspectiva e mereu prezentă, niciodată refuzată. În „corpus"-ul operei lor, Tavianii s-au angajat de partea progresului, împotriva reacțiunii. „Se mai poate face ceea ce contează" nu e un dubiu de nedepășit, și nici măcar un dubiu; iar „ceea ce contează" se cunoaște, se știe. Posibilitatea revoluționară, chiar dacă e îndepărtată, dăinuie. În acest sens, și epoca noastră e un „timp al marilor țeluri". O mișcare în direcția perspectivei revoluționare pentru a preschimba utopia în știință, în realitate, cu trudă, în mijlocul unor contradicții profunde și al unor crize sfîșietoare, compromisuri istorice, trădări: istoria „nu e doar dezvoltare, ci și discontinuitate, negare". Perspectiva (cea a tînărului al cărui nume constituie titlul filmului, Allonsanfan) și utopia — în accepție pozitivă: nu ca evaziune, ci ca punct de referință pentru o strategie, nu ca „posibilitate imposibilă" de a schimba lumea, ci ca indicație a scopurilor și acțiunii politice și critică a instituțiilor politico-sociale existente pentru a o modifica, pentru a o răsturna — reprezintă „punctul arhimedic" din care să fie dominată angoasa în fața realității, în ansamblul ei, viața înțeleasă ca haos sau labirint, recunoașterea, în această viață,

a unor legi şi tendinţe de dezvoltare. Tovarăşilor care îl acuză că e un amăgit, Ettore — venezueleanul din *Subversivi* — revendică utopia ca „moment al adevărului"; iar Allonsanfan, firul roşu subînţeles de acest film al Tavianilor, se leagă strîns de Ettore, pentru a ne reaminti sarcinile revoluţionare, precum şi felul în care se susţinea importanţa Comunei din Paris, cu toate că întreprinderea era judecată ca disperată.

Acesta e „punctul arhimedic" care oferă fraţilor Paolo şi Vittorio Taviani capacitatea, animată de o puternică pasiune, de a analiza în filmele lor problematica prezentului în cîteva forme esenţiale adevărate, concrete, nedeformate. Pentru Taviani, şi astăzi, în spaţiul suprastructurilor „marile ţeluri trebuie realizate prin artă"; o nouă noţiune a artei şi a tragediei. În strînsă conexiune cu semnificaţiile conceptuale, cu conţinuturile, ei dovedesc încă şi mereu o singulară inteligenţă stilistică, de căutare expresivă; iar prin categoria ironiei pătrund „pînă într-atît în «lucru», încît ies în afara lui pentru a-l stăpîni în totalitatea sa", şi cu fantezia, transformă realitatea în operă cinematografică, o operă care, la rîndul ei, ne trimite din nou la realitate. Astfel, motivul muzical al dansului „saltarello" devine, dimpreună cu culoarea roşie, element orientativ. Fondul învăpăiat — după insertul *În anii restauraţiei* — care se deschide în chip de cortină pe momentul istoric, acela al restauraţiei şi deopotrivă al revoltei „Fraţilor Sublimi", reapare la sfîrşit, dar cortina nu coboară, nu se închide, confirmînd valoarea semantică a viziunii subiective, în ultimele cadre, a lui Allonsanfan: aceea a „Fraţilor" care, umăr la umăr cu ţăranii, înaintează, hotărîţi, pe pămînturile din sud în sunet şi pas de „saltarello", spre spectator. Iar pe imaginea cadavrului lui Fulvio este atacat acelaşi motiv în crescendo, răscolitor şi „răzbunător", în timp ce reapare, tot pe fond roşu, ecritoul de la început — titlul — cu aceleaşi caractere albastre: *Allonsanfan*.

Mi se pare că pot conchide trimiţînd la cuvintele lui Goethe — atît de iubit de Taviani — puse în gura unuia dintre personajele sale: „de la folositor, prin adevărat, spre frumos". Unde „folositor", în opera celor doi regizori, sînt perspectiva şi utopia în accepţia arătată, „adevăratul" (aparte unele rezerve: privilegierea, de pildă, a datului biologic în conflictul generaţional), realitatea reprezentată; „spre frumos", rezultatele artistice urmărite şi atinse, cu adevărat în mod excepţional: ajunge să ne gîndim, aici, la folosirea culorilor în sens psihologic şi social, şi a coloanei sonore — în strictă interdependenţă cu culorile. De fapt, şi aici, „folositorul" „nu alungă celelalte două valori, ci e prima treaptă pentru a le atinge pe celelalte două".

O CONSTITUŢIE MAI DEMOCRATICĂ DECÎT ALTELE

Sînt întrebat ce a însemnat pentru mine cinematograful italian de după război[1]. Întrebarea mă duce, nemijlocit, la ceea ce s-a întîmplat „imediat înainte“ (în afară, se înţelege, de toţi cei douăzeci de ani de fascism): vreau să spun la întîlnirea cu *Obsesie*, care, mie şi altor tineri de atunci, şi chiar lui Visconti însuşi, ne-a apărut ca un fel de *Munte magic*: începutul, în cadrul cinematografului italian, al unei lupte între democraţie şi reacţiune. Roma, 19 mai 1942. „Sper să te cunosc cît mai curînd“, îmi scria la Ferrara, unde locuiam pe vremea aceea, Giuseppe De Santis. „După cum vei fi aflat din «Il Padano», în luna iunie începem un film de ambianţă ferrareză“. Erau timpuri ale nemulţumirii şi ale încrederii totodată, cel puţin pentru mulţi tineri din generaţia mea, născută la sfîrşitul primului război mondial. Şi cea de a doua se afla, acum, la o răscruce: trupe italiene şi germane în Iugoslavia, URSS invadată, englezii la Bengasi cu un an înainte; şi, tocmai în 1942, capitularea ducelui d'Aosta la Amba Alagi, ocuparea Eritreii şi a Somaliei, ostilităţile declarate Statelor Unite ale Americii. Numeroase au fost bombarda-

[1] Întrebare adresată de „L'Europeo“, care mi-a publicat acest răspuns în suplimentul „Ricerche“, cu titlul *Il neorealismo italiano* (Neorealismul italian), Milano, a. XXXII, n. 23, 4 iunie 1976.

mentele asupra peninsulei noastre. Eram nemulțumiți, mai mult ori mai puțin conștient, nu atît de mersul războiului, cît de război în sine; dar și încrezători în ceva nou și diferit, aproape necunoscut, pe care am fi vrut să-l cunoaștem. Foscanelli, dragul meu prieten Bruno, cu fervoarea minții sale precoce, și care avea să-și ia viața cîtiva ani după aceea, la Milano, unde era redactor la ziarul „l'Unità", mă îmbărbăta de la Castello, lîngă Lecco: „Nu putem să nu fim triști și nemulțumiți, trăind într-un mediu și în condiții grele. Dar eu cred că această nemulțumire nu trebuie confundată cu neîncrederea [...] Poate că, de-acum înainte, e posibilă o întoarcere a încrederii în noi, dacă nu în altceva, în munca noastră. În fond, singurul regret care ne-ar putea copleși e acela al muncii neîmplinite".

Prin urmare, eram nemulțumit, nu lipsit de încredere. În „Corriere Padano", la care ajunsesem din vecina Mantova, după debutul meu de critic cinematografic și „trimis special" în pantaloni scurți la Mostra de la Veneția, și cu o sumedenie de acreditări din partea redacției „La Voce di Mantova", scriam articole aprige și critici nimicitoare la multe filme, mai ales italiene, cu o „înfocare" pe care Renzo Renzi avea să o definească mai tîrziu „albă". Întovărășit adesea de Claudio Varese, îl sileam pe acesta să se intereseze de problemele filmului; din revista universitară „Pattuglia" invitam la „imagini", la un cinematograf cinematografic și la o critică astăzi numită „iconologică". (Nu o dată m-a surprins Lanfranco Caretti în timp ce, purtînd „role" sub braț, mă îndreptam spre anumite sălițe de cinema de la periferia Ferrarei pentru a „prezenta" *Patimile Ioanei d'Arc* al lui Dreyer; fără să-mi pese de publicul care făcea gălăgie, țineam disertații despre prim plan, despre planuri subiective, despre filmări de sus și de jos, despre montaj). Împreună cu Paolo Grassi redactam „Spettacolo", iar semnătura mea apărea în alte reviste universitare: de la „Signum" din Treviso, la bologneza „Architrave". Iar la Bologna

mă duceam des să-i întîlnesc pe Biagi, Sechi și, îndeosebi, pe Renzi, cel cu „ochi atenți și limpezi", cum scrisese despre el, în „Resto del Carlino", cu oarecare invidie din partea mea, unul dintre criticii cotidianului pe care-l urmăream, Eugenio Ferdinando Palmieri. Și aveam relații epistolare cu „romanii" din grupurile de pe lîngă „Cinema" (unde îmi apăruse deja un *Viennismo di Forst*, Caracterul vienez al lui Forst) și „Bianco e Nero": Pasinetti, Purificato, Mida, Puccini, Antonioni (căruia i-am luat locul de critic la „Padano"), Leone, Lizzani, în afară de De Santis; și Chiarini, Barbaro, Pietrangeli.

A fost un „roman", Virgilio Sabel, pe vremea aceea plin de entuziasm și de bune intenții, cel care mi-a dat primele informații în legătură cu filmul de ambianță ferrareză anunțat de De Santis, și pe care Luchino Visconti venise să-l turneze, în mare parte, în orașul meu de adopțiune; în această împrejurare i-am cunoscut pe regizorul milanez, pe Peppe [De Santis] și pe soția acestuia, Giovanna. Filmul, terminat de mai multe luni, întîrzia să iasă. „Vreau să-ți vorbesc despre *Ossessione*", așa începe scrisoarea, datată 23 mai 1943. „Știi foarte bine că subiectul e tras din *Poștașul sună totdeauna de două ori* al lui Cain, tălmăcit de curînd în Franța. Visconti și colaboratorii săi au vrut să facă, dacă nu un film cu totul italienesc (anumite situații nu pot fi acceptate ca fiind ale noastre), cel puțin un film bun, și în orice caz nu unul francez, localizat la Ferrara și la Ancona; asta înseamnă, de la sine, un rezultat lăudabil. Dar una din primele dispoziții ale noului ministru Polverelli a fost ca cinematograful italian să se orienteze tot mai mult spre subiecte ușoare, morale, amuzante. Și a început să umble zvonul că tocmai în urma acestor dispoziții *Ossessione*, *La statua di carne*, *Le sorelle Materassi* ar fi fost oprite (oricum, pentru *La statua di carne* nici o pagubă). A trecut un timp și vetoul a fost anulat. Au început vizionările rezervate cu *Ossessione*. La una dintre acestea, fapt neobișnuit, actorii și regizorii au aplaudat

la «ecran deschis». Franciolini mi-a vorbit bine despre film, la fel critici cu renume. Însuși Riccio, de la Direcțiunea generală a spectacolului, se arată foarte satisfăcut. Circulă în jurul nostru o undă de mulțumire, deoarece *Ossessione* dă de înțeles că și în cinematograful nostru e posibilă o ameliorare, că ne aflăm pe calea cea bună: dacă Gambino și Simonelli sînt de părere contrarie nu contează; pe noi ne interesează Soldati, Castellani, Blasetti".

Anunțat la cinematograful Quirinetta din Roma, unde ar fi trebuit să rămînă, în exclusivitate, timp de mai multe luni și în ediția integrală de trei mii opt sute de metri, *Ossessione* este interzis. „Într-o ședință, adresîndu-se lui Riccio și avocatului Monaco [directorul general al spectacolului], amîndoi susținători ai filmului, Polverelli a spus: «Am văzut azi-dimineață un film foarte prost și dispun ca pelicule de acest gen să nu se mai facă». Prin ricoșeu, se înregistrează o blocare a producției care pregătește, în loc de obișnuitele telefoane albe sau «mărețele filme istorice», opere realiste, considerate tabù". Cum să ne comportăm? mă întreba Sabel. „Cred că numai presa universitară se poate exprima limpede pe această temă. Dacă *Ossessione* nu se mai programează, va trebui să organizăm proiecții și să discutăm filmul în toate publicațiile noastre. Ai putea să te ocupi tu de treaba asta, nu crezi?". Într-adevăr, m-am și ocupat. Totuși, în cele din urmă, *Ossessione* a fost dat pe piață, cu premiera națională, cred, chiar la Ferrara. „Cinematograful italian, mai bine-zis cinematograful nostru cel mai bun, angajat — și unele spirite avizate și atente au sesizat fenomenul — își îndreaptă interesele în direcția unei căi care nu e o magistrală, periculoasă", așa îmi începeam recenzia din „Padano". „Castellani (*Un colpo di pistola*, Duelul), Soldati (*Piccolo mondo antico*, Luiza), Lattuada (*Giacomo l'idealista*, Giacomo idealistul), Poggioli (*Gelosia*) și Chiarini (*Via delle Cinque Lune*, Flacăra pasiunii), *La bella addormentata*, Nufăr în mocirlă) au căzut într-un formalism gol, într-un decorativism arid și rece [...] Și, alt

lucru de precizat, acest film e italian, în ciuda evidentelor influențe ale naturalismului francez și nu doar pentru că povestea se petrece între Ferrara și Ancona (o localizare reușită, la care au contribuit fotografia lui Tonti și coloana sonoră) [...] Prin polemica luare de poziție amintită, și prin existența în film a acelui adevăr atît de necesar cinematografului nostru, *Ossessione* mi se pare", conchidea recenzia, „filmul italian cel mai semnificativ, destinat să rămînă în istoria ecranului"[2].

Atacat aproape din toate părțile, după cîteva zile, *Ossessione* a fost din nou oprit, iar un cinematograf în care fusese proiectat s-a pomenit de-a dreptul exorcizat cu apă sfințită. „Printr-o măsură demnă de laudă, autoritățile au hotărît să retragă filmul de pe ecranele din Bologna", relata catolicul „Avvenire d'Italia" la 19 iunie 1943. „Hotărîrea confirmată și, în același timp, consfințește dorințele și sublinierile apărute în coloanele noastre împotriva acestei producții cinematografice, în deplină concordanță, de altfel, cu tot ce s-a auzit și s-a proclamat din partea criticii celei mai competente și a conștiinței spectatorilor vigilenți" .A doua zi, în pagina dedicată cronicii din Ferrara, chiar „Avvenire" adăuga: „Ca ferrarezi ne exprimăm dezgustul față de faptul că tocmai orașul nostru a fost ales pentru a se turna un asemenea film. N-a existat nici un motiv pentru a deplasa o întreagă caravană pînă la Ferrara, de îndată ce scenele filmului puteau foarte bine să fie turnate, toate, în orice studio. O deziluzie generală a produs lipsa oricărei vederi a mediului, aspectul frumoaselor noastre străzi, al caselor și palatelor

---

[2] Cfr. „Il Corriere Padano" din 8 iunie 1943. Mai exact, așa cum aveam să înțeleg mai bine și să scriu ulterior, filmele lui Castellani, Soldati, Lattuada, Poggioli și Chiarini reprezentau, în anii aceia, o rezistență pasivă, de gust, uneori de dispreț tacit față de regim: autori din secolele XIX și XX deveneau un pretext pentru exerciții, tocmai, caligrafice, un fel de proză de artă, de tabletă; *Obsesie* și, în mai mică măsură, *Patru pași în nori* al lui Blasetti și *Legea inimii* al lui De Sica constituiau, în schimb, o rezistență activă, o opoziție mai decisă și mai directă, conștientă.

noastre caracteristice, al fermecătoarelor noastre cîmpii și ogoare, al fluviului regal, a tot ceea ce, în sfîrșit, constituie specificul Ferrarei, cadrul său, viața de muncă și de construcție, nu viața de viciu, de libertinaj, de depravare, care, din fericire, nu e cîtuși de puțin o prerogativă a noastră".

După cum se vede, se protesta — și încă într-un mod pășunist — în numele unei realități ferrareze și italienești în genere, al unei morale fariseice care interzisese în ziare pînă și „cronica judiciară"; și, ca de obicei, persoanele cumsecade recurgeau la obișnuita retorică fascistă. Atacurile împotriva „rufelor murdare", care aveau să devină în curînd leitmotivul adversarilor neorealismului, erau, toate, din plin prevestite. Anulările filmului *Ossessione,* destul de numeroase, aproape generale, negau în mod absolut, închizînd ochii, acel adevăr autentic care, „salvare a cinematografului nostru" (și nu doar a cinematografului nostru), afirmam din nou că stă la temelia filmului, răspunzînd din „Padano" lui „Avvenire". „Dacă vrem cu adevărat să părăsim gogoașa istorică, supa încălzită a secolului XIX, comedioara echivocurilor", insistam, citîndu-l pe Barbaro „trebuie să experimentăm filmul realist"[3]. În afară de Vittorio De Sica din *Legea inimii* (*I bambini ci guardano*) și Blasetti din *Patru pași între nori* și alte cîteva filme din curentul „formalist", panorama cinematografică, în 1943, era cu adevărat dezolantă: lucrau, fără opreliști, regizori străini mediocri sau cu nume exotice precum Daquin, L'Herbier, Boyer, sau cu totul necunoscuți ca Pons, Faurez, Kish, Strichewsky; „vechea gardă" era aliniată — cu excepțiile pomenite — pe poziții de repliere: Forzano semna *La casa senza tempo* (Casa fără timp); Alessandrini, *Lettere al sottotenente* (Scrisori către sublocotenent; comandantul De Robertis, *Marinai senza stelle* (Marinari fără stele) și *Uomini e cieli* (Oameni și ceruri) „pentru a sprijini și reflecta marșul". Nu mai puțin credincioși „foilor veline", adică

[3] *Equivoci su „Ossessione"* (Echivocuri asupra 'Obsesiei'), în „Il Corriere Padano", Ferrara, 27 iunie 1943.

ordinelor ministerului „culturii populare", diverşii Mattoli şi Bragaglia, Brignone şi Pàstina realizau filme „uşoare", „morale", „amuzante".

În cinematograf, rezistenţa la fascism, provenea în anii aceia, cu deosebire, din partea revistei „Cinema" („cadavrele la cimitir !" era strigătul lui Visconti), din partea publicaţiilor universitare sau a cîte unui ziar judeţean sau regional. „Adepţii unui anumit decadentism literar italian se refugiază, astfel, în unele zone ale tinerei critici cinematografice, sensibil jignită, pare-se, de o judecată a noastră, exprimată «ore rotundo », aşa cum o cereau împrejurările, asupra filmului *Ossessione*, sau de înţeleapta măsură a autorităţilor care au retras filmul de pe ecranele cîtorva oraşe", scria obişnuitul „Avvenire" la 3 iulie 1943, într-un cursiv semnat Edoardo Fenu. „Aceşti juvenili campioni ai noii Arcadii estetizante au întrevăzut în opinia noastră şi în măsurile luate de-a dreptul o lezare nu doar a canoanelor artistice, ci, ceea ce e mai interesant !, şi a celor morale", continua Fenu, îngrijorat de „arbitriu" şi de „răzvrătirea anarhoidă". Violenţa morală de care vorbea „Avvenire", cea „înainte de toate exterioară, provenită din etalarea unor cadre care preced şi urmează unor tresăltări evident obscene", nu era, de fapt, decît o luare în derîdere a unui regim după care, în Italia, ţară de sfinţi, navigatori, eroi, totul mergea strună; totodată, denunţarea paternalismului, a miturilor lictoriale, a retoricii oficiale. *Obsesie* sublinia, ce-i drept, o dezordine morală şi politică, dar aceasta era tocmai cea fascistă, cu stîngăcie ascunsă în spatele unei faţade poleite cu aur.

„Filmul dezvăluie în mod scandalos şi deschis originea unor modele franceze şi americane", insistau opozanţii sau, mai bine-zis, denigratorii filmului *Ossessione*. „De ce sînt mereu absente de pe buzele anumitor critici numele marilor noştri epigoni ai artei, ai culturii şi civilizaţiei?" se întrebau cu ipocrizie. Dar Visconti, încă din 1941, nu voise oare să se inspire din *Malavoglia* pentru debutul său? Iar într-un editorial, polemic intitulat

Maestri di ieri (Maeştri de ieri), revista „Cinema" nu recomanda, oare, regizorilor noştri, în afară de Verga, pe Francesco De Sanctis şi pe Giacomo Leopardi? „Cu cît simţul moral şi estetic [al poetului] e mai dezvoltat, şi cu cît imaginaţia sa e mai robustă, cu atît vede [urîtul] mai viu şi mai adevărat în imaginaţia sa. De aceea, nu se gîndeşte să-l dea la rindea şi, cu atît mai puţin, să-l înfrumuseţeze; dimpotrivă, îl scoate în evidenţă şi-l zugrăveşte în culorile sale fireşti. Urîtul e necesar atît în natură, cît şi în artă, deoarece viaţa se naşte tocmai din această contradicţie dintre adevăr şi minciună, dintre bine şi rău, dintre frumos şi urît. Înlăturaţi contradicţia şi viaţa se va cristaliza".

Aceste cuvinte ale lui De Sanctis erau reproduse, printre altele, de revista „Cinema", iar din Leopardi se sublinia următorul pasaj: „Se poate aplica poeziei (ca şi lucrurilor care au legături sau afinităţi cu ea) ceea ce am spus în altă parte, şi anume că marile acţiuni au nevoie de un amestec de putere de convingere şi de pasiune sau iluzie. Astfel, atît în privinţa miraculosului, cît şi a emoţiei sau a unui impuls de orice fel, poezia are nevoie de un fals care să poată convinge, nu doar conform regulilor obişnuite ale verosimilităţii, ci şi în raport cu o anumită convingere că lucrurile stau ori pot sta efectiv aşa"[4].

Lăsîndu-l momentan la o parte pe Verga, din pricina vremurilor, cu a sa „insulă a lui Ulisse" (adică *Pămîntul se cutremură*, care va schimba fatum-ul în perspectivă), lui Visconti, ca şi nouă, i s-a părut că merită să ne încredem — cu Pavese, Vittorini şi cu atîţia alţii, la începutul celui de-al doilea război mondial, pasionaţi de lectura nuvelelor şi romanelor neorenaşterii americane — într-o literatură care, fără să fie a noastră, trimetea şi se identifica, prin mai multe aspecte şi analogii, cu o dramă ce era şi a Italiei din anii aceia. Pentru prima oară vedeam dramatizate, împreună cu alţi

---

[4] *Maestri di ieri* (Maeştri de ieri), în „Cinema", seria veche, Roma, a. VIII, nn. 173-174, 25 septembrie-25 octombrie 1943.

tineri de atunci, urîtul şi răul neşlefuit şi neînfrumuseţat al societăţii în care trăiam, pînă şi problema şomajului, unul dintre tabuurile suverane; iar ceea ce putea să fie, şi era, „fals" în *Ossessione* (poate şi în izvoarele americane şi franceze) nu compromitea substanţa operei — extraordinară din punct de vedere stilistic — care avea totuşi nevoie de acest „fals", după cum s-a văzut şi în măsura în care convingea, şi nu doar după regulile obişnuite ale verosimilului. Nici pomeneală de un film „eşuat într-o dezamăgire pentru Ferrara" sau de un oraş redus „la două cărucioare de îngheţată, pe fondul Castelului Estense, şi la vînzătorul de ziare orb". Orbi erau chiar ei, denigratorii filmului, care ne luau drept „critici mai mult ori mai puţin suprarealişti", juvenilă Arcadie estetizantă, şi care, în schimb, vedeam foarte bine.

Adresîndu-mi-se direct mie, Fenu nota: „Un ziar ferrarez («Il Corriere Padano») observă că *Ossessione* elimină formalismul şi decorativismul pentru a crea căi noi de conţinut. Am văzut ce înseamnă noutatea, iar conţinutul nu este, în acest film, mult lăudatul simţ al realităţii, ci e veritabil suprarealism, adică evaziune pestilenţială şi copleşitoare prin ea însăşi şi fără scăpare". Lecţiile domnilor Kantorek de la noi şi din cel de al doilea război mondial nu mai reuşeau să mascheze minciuna celor care, ca şi mine, fuseseră „neştiutori flăcăi de douăzeci de ani". Dramatic indicativă, luna iunie 1943 (curînd, după debarcarea trupelor aliate în Sicilia, fascismul avea să se prăbuşească) este concluzia ziarului „Avvenire", susţinut de o mulţime de alte ziare, începînd cu o altă foaie catolică, „Il Cittadino" din Genova: „A venit timpul, deci, să ne întoarcem la motivele supreme ale adevărului, părăsind, aşa cum cerea acum cîteva zile şi ministrul Polverelli, strîmbătăţile unei sensibilităţi care nu se împacă nicidecum cu dreptul echilibru catolic al poporului nostru". „În ceasul acesta, cînd stau să se împlinească înaltele sorţi ale Italiei mussoliniene", spusese printre altele Polverelli, „cine-

matografia noastră trebuie mai mult ca oricînd să sprijine și să oglindească marșul poporului care luptă și muncește, cu voința de a merita definiția dată de Duce: „arma cea mai puternică"[5]. Simțul adevărului și al realităților! *Ossessione* era într-adevăr un preludiu, cum avea să spună Solaroli, al cinematografului Eliberării, așa cum grevele de la Milano și Torino din martie 1943 erau un preludiu la căderea fascismului.

„Obiecțiile la *Ossessione* mi s-au părut foarte juste, în afară de cîteva lucruri despre care, de altfel, vom vorbi prin viu glas", îmi scria De Santis la 29 iunie 1943 (rezervele aveau în vedere anumite mișcări de aparat nejustificate, după părerea mea, anumite dialoguri și atitudini „uneori teatrale" în interpretarea actoricească: dar, firește, și pe bună dreptate, De Santis nu era de acord cu mine în privința rigorii filmice, a cinematografului cinematografic, a purității iconologice pe care le susțineam chiar în anii aceia și de care *Ossessione* se depărta, cel puțin în parte). „Și Luchino e mulțumit; și-apoi, e atît de rar să întîlnești o critică de film care să fie sinceră [...] I-ai mai văzut pe P. [acel Palmieri de care mă simțeam legat, pe atunci, prin afect și stimă] și pe toți ceilalți? Numai pentru că ministrul, în ziua aceea faimoasă cînd ne-am întîlnit, a declarat că i-ar fi plăcut ca *Ossessione* să fie făcut praf". (Țin minte și acum întîlnirea aceea cu ministrul — pentru mine, prima și ultima — într-o clădire din Via Veneto; și mă revăd pe mine însumi și pe cei din grupul revistei „Cinema", toți uniți, fără insigna de partid la butonieră.) Și iată, în sfîrșit, scrisoarea lui Visconti, datată 12 iulie: „Eu nu-ți mulțumesc atît pentru a nu fi demolat filmul", îmi spunea printre altele, „cît pentru că

---

[5] Scria, în pagina ferrareză, „L'Avvenire d'Italia" din 20 iunie 1943: „În fața dezaprobării unanime a presei sîntem siguri că nu vor întîrzia nici măsurile pentru scoaterea din circulație a acestui film, învederat pentru lipsa de conținut artistic și grosolan imoral". Dar încă în ziua precedentă, 19 iunie — după cum s-a văzut — același ziar dăduse, triumfal, știrea în legătură cu „măsura salutară de interzicere a filmului *Ossessione*".

i-ai luat apărarea împotriva atacurilor devenite zilnice în presa catolică. Şi fiindcă văd cum aproape toţi fac pe ei în faţa sutanelor negre, a fost o mîngîiere pentru mine să constat că cel puţin unul nu o face". În urma bătăliei mele purtate în „Padano", şi îndeosebi în favoarea filmului lui Visconti, cred că şi pentru tonurile şi modurile în care am purtat-o, la redacţie a venit un tînăr în numele unui partid antifascist. Acest tînăr, am aflat multă vreme după aceea, era Giorgio Bassani.

De ce m-am oprit atît de mult asupra filmului *Ossessione*? Pentru că acest film a coincis pentru mine cu însuşi începutul unei noi istorii (istoria mea), a unei noi conştiinţe care îmi limpezea treptat nemulţumirea vagă, neştiinţa mea de tînăr la douăzeci de ani, dăscălit că proza „Ducelui era virilă şi pătrată" (reuşeam, poate, să înţeleg adjectivul „viril", dar nu pe celălalt: „pătrat"). Visconti lansase încă în 1941 curajosul său strigăt „Cadavrele la cimitir![6] (şi prin cadavre înţelegea, era limpede, nu numai autorii filmelor italiene, ci şi fascismul): şi chiar spre sfîrşitul anului 1943 avea să-şi publice manifestul — poetică. *Il cinema antropomorfico* (Cinematograful antropomorfic), care arăta calea spre un cinematograf tinzînd spre aspectul uman al întîmplărilor, al naturii, al lucrurilor; spre persoane adevărate şi vii, capabile să umple încadraturile[7]. Şi din cauza aceasta, primplanurile unei actriţe mediocre cum era Clara Calamai şi al unui aproape necunoscut Massimo Girotti deveneau în *Obsesie* — printr-un montaj în cadru şi printr-o compoziţie plastică a acestuia — semnul palpabil al unor condiţii sociale nicicînd dezvăluite în filmele noastre de dinainte. Aşa cum am sugerat, în plin fascism, Visconti zeflemisea fascismul, şi împrumuta Italiei, cu o rigoare stilistică neobişnuită şi cu conştiinţa structurală, un

---

[6] Luchino Visconti, *Cadaveri* (Cadavre), în „Cinema", seria veche, Roma, a. VI, n. 119, 10 iunie 1941.

[7] Luchino Visconti, *Il cinema antropomorfico* (Cinematograful antropomorfic), în „*Cinema*", seria veche, Roma, a. VIII, nn. 173—174, 25 septembrie-25 octombrie 1943.

chip inedit: acela al provinciei, cu mizeria, cu problema locurilor de muncă, cu șomajul ei. „Am început să nutrim un interes viu pentru filmele noastre, și pentru unii dintre scriitorii noștri", avea să mărturisească pe bună dreptate, mai tîrziu, cel puțin în ceea ce îl privea și mă privea, Giorgio Soavi, „începînd cu primele zile de după război. Ca scriitor al noii generații nu mi-e greu să-mi aduc aminte cînd am văzut *Ossessione*, în 1943. Nu erau momente vesele pentru nimeni [...] Acest film, pe firul unei anumite literaturi americane, descoperea cu seriozitate un peisaj care era al nostru și îndemna cîțiva actori excelenți să lucreze «în aer liber», comunicînd aceeași neliniște pe care nouă, tinerilor, le-o dăduseră primele pagini ale romanului lui Vittorini *Conversazione in Sicilia* (Conversație în Sicilia)"[8].

Nu erau timpuri vesele pentru nimeni. După terminarea războiului m-am pomenit, după ce mi-am dat o măruntă contribuție Rezistenței (trecînd și retrecînd Padul, sub bombardamente, pentru menținerea unor legături între Ferrara și Milano), la microfoanele postului Radio Milano Libera, ca redactor al jurnalului-radio și titular al rubricii cinematografice și, în același timp, ca redactor la „L'Italia libera" întîi, și pe urmă la „L'Italia libera" „roșie", cu titlul tipărit în roșu, adică ediția de seară. Mi s-au deschis alte orizonturi, alte perspective. Și mi-am regăsit toți prietenii din grupul „Cinema", de la De Santis la Puccini, de la Mida la Lizzani, în via Paolo Andreani, la nr. 6, ultimul etaj: un apartament vast pe care-l rechiziționasem în numele brigăzilor de partizani. (Concomitent, îmi fusese încredințată sarcina de a supraveghea casa unde locuia Sironi, pentru ca nici un tablou sau desen ale acestui pictor să nu fie sustras.)

Apartamentul din via Andreani a devenit oarecum cartierul general al tinerilor cineaști care, pă-

---

[8] Giorgio Soavi, *Il realismo italiano nel cinema e nella letteratura*, (Realismul italian în cinematograf și în literatură), în „Cinema Nuovo", Milano, a. II, n. 6, 1 martie 1953.

răsind Roma, descinseseră la Milano cu certitudinea, imediat dezminţită, că s-ar putea crea o industrie cinematografică serioasă, un nou cinematograf, în capitala lombardă. Şi chiar în acest apartament s-a născut *Il sole sorge ancora* (Soarele răsare încă), la elaborarea căruia am participat ca scenarist, împreună cu De Sanctis şi Lizzani. Şi această experienţă se inserează firesc în contextul a ceea ce a însemnat pentru mine cinematograful italian de după război, chiar dacă a reprezentat primul şi ultimul meu contact cu practica cinematografică, cu realizarea de filme (numeroase au fost invitaţiile ce mi s-au adresat în acest sens, şi îndeosebi de către Visconti, dar am rezistat întotdeauna, cu excepţia amintită; tot în primii ani de după război am fost intermediar între Visconti şi Vittorini pentru un film după *Uomini e no*, Oameni şi neoameni, proiect care nu s-a realizat niciodată).

Nu ascund partea mea de răspundere la orientarea filmului *Il sole sorge ancora*, deşi diferiţi critici îl consideră un destul de demn „document istoric asupra Rezistenţei italiene"[9]. În această operă regizată de Aldo Vergano, trecutul apasă încă asupra prezentului de atunci; şi aici, ca şi în *Roma oraş deschis* al lui Rossellini, un preot şi un exponent al stîngii sînt ucişi, împuşcaţi de nazifascişti, creînd echivocul de a aşeza Biserica catolică alături de clerul mărunt. Şi aici lipseşte lupta de clasă, „cel de al doilea suflet" al Rezistenţei, mare absent al neorealismului, cea care nu se mărginea să alunge duşmanul din Italia, ci tindea şi la răsturnarea sistemului, la revoluţie: să lovească nu doar fascismul, ci şi pe aceia, marea industrie etc., care-l aduseseră la putere. Pe plan stilistic şi artistic nici nu poate fi vorba de o paralelă cu filmul lui Rossellini, de altminteri supraevaluat; şi totuşi, preotul din *Il sole sorge ancora* nu a devenit preot din vocaţie, ci din cauza anumitor împrejurări ale vieţii sale; şi există intenţia unei lupte de clasă în prezentarea

[9] A se vedea şi recenziile apărute cu ocazia reprogramării filmului la tv, în ziua de 2 iulie 1977.

muncitorilor de la cuptoare, iar finalul cuprinde unele prevestiri nu prea optimiste, cred, în privința viitorului apropiat; precumpănește, în orice caz, unitatea generic antifascistă, care „salvează" și o parte a înaltei burghezii și a aristocrației (prin figura emblematică a donnei Matilde interpretată de Elli Parvo); cealaltă parte e văzută, hotărît, ca învingătoare: trăsura vechii proprietărese care, după sfîrșitul războiului, se grăbește să se întoarcă, stăpînă ca mai înainte, în palatul ei din Milano, în timp ce o parte a italienilor, pe lîngă care Rezistența a trecut fără ca aceasta să-și dea seama, se mai simte încă datoare și onorată să slujească.

Cinematograful italian de după război, ba chiar cinematograful *tout court*, a fost pentru mulți dintre noi neorealismul[10]. După anotimpul *Obsesiei* — atît de atent la lecția lui Verga, a lui De Sanctis și a neorenașterii literare americane, la reînvierea unor interese legate de nevoile timpului —, iată, pentru mine și pentru alții, un nou „anotimp", dorința de a urca noi „munți magici", de a trage la țărmul unor mai consistente și articulate „insule ale lui Ulise", fie și în limitele de libertate și dreptate, mai bine zis întîi de dreptate și apoi de libertate, și ale nenumăratelor greșeli săvîrșite care-și găseau corespondențele în viața națională: începînd cu o „ruptură" față de ziua de ieri, doar în parte înfăptuită. Coboram într-adevăr din limb, cum își va reaminti după doi luștri Zavattini; și „domnea în noi tulburarea aceea amestecată de gingășie și angoasă, a celui care vrea să facă totul dintr-o dată, să spună totul, și începe să se bucure de acest har adăstînd doar o clipă în fața imensității posibilului".

În noul „cum ar trebui să fie" al cinematografului nostru după dictatura fascistă și „reluarea

---

[10] Fără să uităm, de altfel, alte curente, alte cinematografii, ca de exemplu cea americană. Și pentru mine filmul de peste ocean a fost „prima dragoste"; o dovedesc scrierile pe care le-am publicat între 1947 și 1952 în „Cinema", seria nouă, dedicate și unor regizori și opere „minore".

unei anumite vieţi democratice", „se prezuma schimbarea lumii sau a guvernului printr-o duzină de filme, slogan care ţîşnea din piepturi cu puterea unui glonţ", adăuga Zavattini: „Neorealismul e conştiinţa cinematografului, cinematograful e folositor sau nu e, să înfrunţi ceea ce se întîmplă nu ceea ce s-a întîmplat, să cunoşti pentru a prevedea, să refuzi o istorie a cinematografului care se sustrage confruntării cu istoria culturii, să respingi persoana a treia şi orice medicere, inaugurînd prin autobiografii o nouă responsabilitate globală, filmul carte, adică efortul de a ieşi din structurile productive şi de consum actuale [...] Nu trebuie să ne fie frică de ideologii, fără de care nu se face cinematograf şi nici altceva; la Florenţa, literatura s-a sfîrşit, am proclamat, roşind; numai cinematograful poate reduce decalajul dintre gîndire şi faptă [...] Adjectivele mele cotidiene erau: direct şi imediat"[11].

Contrar majorităţii cinematografului tradiţional, neorealismul postula că obiectul poate să apară şi neînsemnat; că, prin ele însele, faptele neînsemnate pot ajunge la o „putere manifestantă"; că lucrurile spun altceva decît e scris în imediata lor prezenţă: iar „acel altceva, acel secret, acea «realitate secundă» e singura calitate care le face demne să fie înfăţişate": „realitatea primă", care apare imediat, nu mai e de ajuns; „realitatea secundă" este tema „felului în care trebuie să fie" noul cinematograf. „Caracteristica cea mai importantă şi cea mai importantă noutate a neorealismului", afirma Zavattini, „mi se pare a fi faptul că şi-a dat seama că necesitatea «povestirii» nu era decît un mod inconştient de a masca o înfrîngere umană şi că imaginaţia, aşa cum era exercitată, nu făcea decît să suprapună scheme moarte peste fapte sociale vii. Şi-a dat seama, în esenţă, că realitatea era enorm de bogată: era

---

11 Cesare Zavattini, *Straparole* (Străcuvinte), Milano, Bompiani 1967.

suficient să știi s-o privești"[12]. Neorealismul descoperise, pentru cinematograf, „epifania": parafrazîndu-l pe Joyce, se poate spune că, în timp ce mulți regizori nu vedeau în lucruri altceva decît lucruri, un Rossellini și un De Sica (și, în consecință, Zavattini) vedeau, sau căutau să vadă și altceva, acel „dincolo" ascuns al lucrurilor (al unei biciclete, de exemplu) și al oamenilor.

Totuși, pe plan stilistic, al căutării limbajului — și aveam să ne dăm seama puțin cîte puțin cu trecerea anilor — exista un decalaj între principiile teoretice, poetice, și practică: primele fiind fără îndoială mai avansate decît celelalte. De exemplu, puține filme au abolit efectiv povestirea, adică trama, intriga (nici măcar *Roma, oraș deschis* și nici unele episoade din *Paisà*, care nu întîmplător apar cele mai puțin frumoase), iar translațiile cădeau deseori în „figurine de manieră[13]. Și dacă Rossellini a fost printre puținii

[12] Cesare Zavattini, *Alcune idee sul cinema* (Cîteva idei despre cinema) culese de Michele Gandin și publicate în *Umberto D. Dal soggetto alla sceneggiatura* (Umberto D. De la subiect la scenariu), Milano - Roma, Bocca, 1953.

[13] „În general, neorealismul a fost un compromis între ceea ce tolera cenzura și ceea ce numim realism critic", afirmă în 1956 Sartre. „Valoarea celor mai bune opere inspirate din această mișcare ia naștere din faptul că realismul critic apare mascat în ele, și tocmai din această cauză, adică din cauza că partea critică nu e în ele rodul unei constrîngeri, aceste opere posedă uneori o forță mai mare decît operele mai consecvent critice. Astfel, filmul *Hoți de biciclete* e o mică povestire, o anecdotă, dar e bogat în violență ascunsă. Din aceste premise puteau deriva două consecințe: o anumită manieră, ce putea deveni convențională, de a povesti, și o aprofundare a părții critice, dezvăluitoare a condițiilor obiective de viață ale poporului italian" (Cfr. „Cinema Nuovo", Milano, a. V, n. 93, 1 noiembrie 1956). Și un alt filosof, Lukács, amintește *Hoți de biciclete* ca pe un film în stare să exprime, prin natura particulară a vizualității cinematografului, o bogată scară de senzații, de la tristețea apăsătoare pînă la rîsul eliberator, în fapte de viață cu totul simple cu totul cotidiene, cărora altminteri nu li s-ar acorda atenție (Cf. *Estetica*, cit.). À propos de „cotidianitatea" lui De Sica—Zavattini, un sociolog al cinematografului ca Siegfried Kracauer observă că, în *Hoți de biciclete* și în *Umberto D.*, accentul e pus pe lumea care înconjură protagoniștii, că aceștia nu sînt atît indivizi par-

care au căutat „realitatea secundă", care s-au îndreptat spre fenomenul de „viziune secundă", le statornicea mai mult (mai ales) în divin, decît în uman, încît se poate repeta în privința lui ceea ce am notat în legătură cu „epifania": „În timp ce Magii nu au văzut decît un copil, ei au văzut și altceva": divinitatea acelui copil. De altfel, pe

---

ticulari, cît tipuri reprezentînd întregi grupuri de persoane; că amîndouă filmele sînt povestiri ce servesc la înfățișarea în mod dramatic a condițiilor sociale în genere; că ele, filmele, emană din străzile omniprezente o tristețe derivată din nefericirea condițiilor sociale. „Dar oricare i-ar fi caracteristicile dominante, viața străzii în aceste filme nu e complet determinată". Kracauer mai subliniază și importanța obiectelor, și aduce ca exemplu edificator — și de stil — mizera bucătărie din *Umberto D.*: „Obiectele ce se impun ca protagoniști aproape că-i împing pe actori în planul al doilea" (Cfr. *Film: ritorno alla realtà fisica*, cit.) Condiții sociale în genere, viața străzii nu complet determinată: acestea sînt prin ele însele — și nu singurele — elemente în vederea unei redimensionări a judecăților pozitive fără rezerve asupra operei lui De Sica—Zavattini, de înțeles în realitatea istorico-politică în care s-a închegat neorealismul. Filmele lui De Sica—Zavattini sînt poate printre cele mai neopopuliste din tot neorealismul „major"; cele în care sînt mai repede sesizabile sentimentalismul și umanitarismul, „mergerea spre popor", o implantare ideologică și politică oscilînd între „socialismul mic-burghez", care subliniază „stridentele disproporții în distribuirea bogăției", și un „socialism critico-utopic", care vede „antagonismul claselor, dar nu întrevede nici o activitate istorică autonomă din partea proletariatului, nici o mișcare politică proprie și particulară a proletariatului". În acest sens trebuie citită observația lui Kracauer cu privire la „condițiile sociale în genere" reprezentate în aceste și în alte filme ale „curentului". Franco Fortini a fost printre cei dintîi care a vorbit — și chiar în „Cinema Nuovo" — de neopopulism în privința neorealismului, denunțîndu-i limitele în naturalism și în pozitivism; iar pentru el *Hoți de biciclete* constituia un rod al acestei poetici neopopuliste care „atinge realismul ca valoare" (Cfr. „Cinema Nuovo", Milano, a. II, 13, 15 iunie 1953). Mai sînt de avut în vedere, printre altele, și observațiile critice ale lui Ferruccio Parri și Franco Antonicelli cu privire la o operă ca, de exemplu, *Roma, oraș deschis*. Trimitem cititorul, și în această privință, la volumul *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale. Antologia di „Cinema Nuovo"* De la critica cinematografică la dialectica culturală. Antologie a revistei „Cinema Nuovo"), vol. I, *Neorealismo e vita nazionale* (Neorealism și viață națională), Firenze, Guaraldi, 1975.

plan ideologic — şi acest lucru s-a limpezit cu trecerea timpului, pentru unii, însă, chiar în perioada neorealismului — nici un film, cu excepţia *Pămîntului se cutremură* al lui Visconti, n-a pus problema luptei de clasă, a claselor, ca motor al istoriei; ci „mîntuirea poporului", a „omenirii în suferinţă", fără a fi radicali în această operaţie, fără a ajunge la rădăcina concretă şi totală a lucrurilor, într-o strînsă şi articulată interdependenţă între interior şi exterior, între subiectivism şi obiectivism.

În afară de cîteva opere (*Pămîntul se cutremură*, tocmai), chiar şi cele care sînt definite capodopere, se plasau ideologic în mişcarea de a „merge spre popor", iar nu de „a fi popor". Adică nu într-un socialism care tinde spre răsturnarea ordinei burgheze existente, ci „în cel „umanitarist", legat de atenţia emoţionată acordată soartei claselor umile, dezmoştenite; sau în cel „reformist", care acceptă democraţia politică şi metoda parlamentară pentru a obţine condiţii mai bune pentru muncitori, refuzînd orice mijloc de luptă ilegal. În cel mai bun caz, forma de anticapitalism, în cinematograful de după război, era romantică. Acest nou „populism" confirmă, fără a vrea să generalizeze, fractura, detaşarea existentă şi după război dintre artist (regizorul) şi clasele subalterne; de aici, printre altele, lipsa de popularitate a neorealismului.

Neorealismul îmi apărea tot mai mult un fel de relaţionare cu noua noastră constituţie; ca şi aceasta, era plin de echivocuri şi de compromisuri; rămînea în mare parte neaplicat, nerealizat, din diferite motive, lăuntrice ale autorilor, ca şi exterioare. Un astfel de curent, în timp ce în alte ţări cinematograful era încă dominat de Hollywood, profita de ocazie spre a-şi cuceri o Constituţie (o cinematografie) mai democratică decît orice altă Constituţie (o cinematografie) europeană din epocă. Pus în legătură cu Constituţia, prefixul „neo" aşezat în faţa cuvîntului realism nu se referea la filme noi în raport cu cele de ieri —

toate, sau aproape toate, împotmolite în fascism, cu excepția celor din jurul lui '43 au desfășurat o „rezistență pasivă", ca și celelalte care au prevestit cu deosebire noul curent — ci la realitatea, la problemele care „se revărsau în Parlament", într-un Stat, de altfel, care menținea nu puține linii de continuitate cu cel de dinainte (codul penal Rocco, legi neschimbate, începînd cu cea a cenzurii, armata etc.). În învechitul și stagnantul mod de viață și-a croit totuși drum o anumită mișcare care, la o adicătelea, se exprima și în neorealism. Filmul italian de după război a cunoscut o dezvoltare imperioasă cu care nici o țară nu se putea mîndri în perioada aceea; el a constituit, pînă la un moment dat, partea cea mai avansată a culturii italiene. Fapt recunoscut de Sapegno și Vittorini, Pavese, Della Volpe, Sartre. Singurii lui adversari erau fasciștii, reacționarii de tot soiul, în urma unei situații naționale de „vînătoare de vrăjitoare", de maccartism, de război rece.

În realitatea concretă, în contradicțiile vieții publice ale Italiei acelor ani, în „nivelul evenimentelor și al climatului de opinie următor Eliberării, confuz și indistinct, animat de instanța unei înnoiri pasionate, dar generice" (Fortini), mic-burghezi sau nu, populiști sau nu, naturaliști sau chiar și pozitiviști, regizorii noștri (cei mai buni) produceau mult mai mult decît alții și își puneau amprenta pe cinematografii străine, influențînd în anumite privințe și într-o anumită măsură pînă și Hollywoodul. *Obsesie*, *Roma, oraș deschis*, *Hoți de biciclete* „au uimit lumea, inclusiv pe americani", nota Pavese, „și au revelat un stil care, în fond, nu datorează nimic sau prea puțin exemplului acelor cinematografii care dominau totuși Italia chiar în anii în care erau popularizați prozatorii americani"[14]. S-au manifestat, desigur, entuziasme și confuzii. Și, ca s-o spunem cu Giacomo Debenedetti, cuvîntul neorealism era

---

[14] Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi* (Literatura americană și alte eseuri), Torino, Einaudi, 1951.

poate cam ambițios, fiindcă aveam de-a face, aproape totdeauna, cu un neoverism.

Debenedetti adăuga că e nevoie să se istoricizeze și opera „de încurajare, de comentariu, desfășurată în jurul neorealismului de o critică [...] nobil stimulatoare și interesată. Nobil, pentru că dorea cu adevărat ca neorealismul să fie o artă realistă, adică dorea să coexiste condițiile morale, sociale și civile pentru o artă realistă“[15]. Cred că cinematograful italian de după război a fost, a însemnat pentru mine, și asta. De aici, bătălia mea întîi pentru neorealism și după aceea pentru o trecere de la neorealism la realism. Dar una e, oricum, pasiunea acelor ani, fie și la nivelul evenimentelor și al climatului de după Eliberare, confuz și indistinct, animat tocmai de o pasionată, dar generică instanță de înnoire, și alta e apologia unui film intrat de-a valma sub eticheta acestui cinematograf, cituși de puțin unitar. Uimește și totodată trezește bănuieli faptul că tot spre aceeași etichetă tinde să ne conducă și încercarea, făcută de unii, de a „recupera“ și „reabilita“ cinematograful celor douăzeci de ani de fascism, micșorînd astfel valorile neorealismului, fie și în limitele amintite. Oricare ar fi putut să fie defectele acestuia din urmă, el ne înfățișa o lume diferită de cea precedentă, și asta printr-un salt de calitate. În ciuda unor analogii și a unor puncte comune, analogii, puncte comune și „continuități“ în măsura și în sensul pe care le-am examinat în altă parte[16], ele sînt fenomene cu totul diferite; și trebuie să fim atenți să nu alunecăm în greșeala de a vedea în neorealism o matrice cu precădere de dreapta și, dimpotrivă, în cinematograful celor douăzeci de ani de fascism, o anumită matrice de stînga, eventual pe firul polemicii în jurul fascismului ivite și desfășurate

---

[15] Giacomo Debenedetti, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?* cit.

[16] Cfr. *Del senno di noi son piene le fosse* (De mintea de pe urmă sînt pline gropile), prefață la *Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, cit.

după apariția cărții — interviu al lui Renzo De Felice. Anumite *revivals*, astăzi la modă, pot deveni, cred, periculoase.

Desigur, neorealismul a reprezentat doar în parte o ruptură cu trecutul, „continuarea unei experiențe de ruptură cu un trecut care nu era încă mort în istorie (ba chiar foarte prompt, cum avea să se vadă, în a apărea din nou la rampă), și nici complet depășit de către înșiși oamenii de cinema, cel puțin în sensul vechilor deprinderi mentale, de gust, de educație". Neorealismul nu aparținea marxismului; nu era marxist, luat în ansamblul său: între neorealism și marxism existau dimpotrivă diferențe substanțiale; regizorii acestui curent, sau curente, care erau militanți de stînga, nu au demonstrat o cunoaștere adecvată a materialismului istoric și se putea vorbi, cum spunea Renzo Renzi, de un fel de centru-stînga cultural. Dar aș vrea să amintesc, printre multele lucruri nerostite aici, că tocmai problemele puse de cinematograful de după război — în special de neorealism în conexiune cu viața noastră națională din anii aceia — au constituit pentru mine parcurgerea unui itinerar care, plecînd de la critica cinematografică, de la o meserie de critic înțeleasă aici mai mult în accepția lui Gramsci și a lui Lukács, decît în aceea a lui Pavese, treptat-treptat, printr-o maturizare ce sper că s-a împlinit o dată cu trecerea timpului, tindea spre o dialectică culturală.

Despre scrisoarea lui Bazin. Se cere, din mai multe părți, o reexaminare atentă a întregii opere a lui Rossellini și se invocă mereu, împotriva pozițiilor mele și ale revistei „Cinema Nuovo", scrisoarea-eseu a lui André Bazin dedicată regizorului italian și adresată mie în 1956[17]. Să reve-

[17] Reproduc din prefața la *Antologie, De la critica cinematografică la dialectica culturală* (cit.) aceste pagini pentru a reconfirma poziția față de Rossellini, autor de care se mai spune încă și acum în mod generic că doar l-aș fi „atacat în mod violent". Scrisoarea-eseu a lui Bazin, cu titlul *Apărare a lui Rossellini*, în „Cinema Nuovo", Milano, a. IV, n. 65, 25 august 1955.

dem, aşadar, termenii polemicii — ai discuţiei, ar fi mai corect spus — mereu omişi în mod voit. Aşa cum, de altfel, se uită că intervenţia criticului francez, şi în această ocazie, a fost cerută chiar de revistă, în mai multe rînduri.

„Cu toate că am salutat încă de la prima sa apariţie în Franţa neorealismul italian, şi că n-am încetat să-i dedic în continuare atenţia mea de critic, nu am pretenţia de a opune teoriei voastre o teorie la fel de coerentă şi să inserez atît de adînc fenomenul neorealist în istoria culturii italiene", previne Bazin în *Difesa di Rossellini* (Apărarea lui Rossellini); şi din cauza aceasta „am amînat un răspuns mai prompt invitaţiei voastre de a discuta în «Cinema Nuovo», poziţiile critice ale grupului dumneavoastră şi pe ale dumneavoastră, asupra unor opere recente". „Severitatea cu care judecaţi anumite tendinţe socotite de dumneavoastră involuţii ale neorealismului", continuă Bazin, „mă face să mă tem că tăiaţi, fără să ştiţi, în materia cea mai vie a cinematografului vostru. E adevărat că eu admir cinematograful italian cu mult eclectism, dar există şi severităţi ale criticii italiene pe care le admit. Înţeleg că succesul în Franţa[18] al filmului *Pîine, dragoste şi fantezie*

---

[18] Şi în Italia. Scrisoarea-eseu a lui Bazin a fost şi este folosită în diferite feluri — uneori contradictorii — de tinerii şi de mai puţin tinerii mei opozanţi. Aşa mi se întîmplă să citesc despre unele din numeroasele colocvii şi „mese rotunde" din ultimii ani despre sau împotriva neorealismului, ca şi cum ar fi vorba de o noutate, de o descoperire de astăzi sau de alaltăieri, lucruri prea bine cunoscute: „De îndată ce fenomenul neorealist, după «restaurarea» vechilor forţe dominante în ţară, şi-a epuizat încărcătura etică, iată că se trezeşte aţipita ideologie a micului burghez al cinematografului de sub fascism"; „între filmele anilor '30 şi comediile «în stil italian» de astăzi există o continuitate totală. Pentru a înţelege criza actuală trebuie studiat temeinic cinematograful fascismului: cum a putut *Hoţi de biciclete* să permită naşterea filonului «Pîine, dragoste şi... », cum prin *Umberto D.* se poate ajunge la *Săraci, dar frumoşi* şi aşa mai departe, pînă la completa dezintegrare a produsului nostru mediu de consum, care s-a logodit în timpul din urmă cu insipida comedie de moravuri şi cu pornografia tuturor «păcatelor» în provincie, în familie etc. etc." (cfr. „La Stampa" din 1 martie 1977). De ce aceşti adversari nu

vă irită; cam același a fost cazul filmului lui Duvivier despre Paris, pentru mine. Dar cînd vă văd căutînd păduchi în părul încîlcit al Gelsominei și tratînd ca pe o nimica toată ultimul

---

recitesc sau nu citesc eseul, foarte actual, *Cinema controrealista* (Cinematograf contrarealist) pe care Carlo Muscetta l-a publicat în „Società", în aprilie 1954 și inclus apoi în volumul *Realismo e controrealismo* (Milano, 1958) și în *Realismo, neorealismo, controrealismo* (Milano, Garzanti, 1976)? În acest eseu se citește, printre altele: „Ce se întîmplă în faimosul sătuc în care e puțină pîine, multă dragoste și foarte multă «fantezie»? Termenii realității sînt răsturnați în glumă [...] Cu cît ți-e mai multă foame, cu atît mai rodnică îți va fi «fantezia» [...] Realism? Nu! răspund Comencini și Margadonna [regizorul și scenaristul filmului] făcînd un semn cu ochiul spre dreapta: nu am oferit aici o «demnă observație a realului». Contrarealism? Nu! și fac un semn cu ochiul spre stînga, lăsînd să se înțeleagă că intențiile lor erau pline de îndrăzneală [...] Au lăsat să se înțeleagă că l-au satirizat pe plutonierul de jandarmi, în timp ce-i aprindeau luminările sfîntului Anton. *Pîine, dragoste și fantezie* a fost pus în circulație în epoca lui Pella, vîrstă saturniană a destinderii verbale și formale, a deschiderii la dreapta cu politețuri adresate stîngii. S-a născut astfel acest mitic, pașnic, amuzant stră-pășunism". Sau poate că eseul lui Muscetta, pentru aceștia, avea și are vina de a cita acest pasaj din „Cinema Nuovo"? „*Pîine, dragoste și fantezie* — titlul e revelator prin sine însuși — aparține tocmai unui program veleitar de false «deschideri», constituindu-i un caz limită, cu atît mai periculos, cu cît mai echivocă îi apare natura, adică ascunzîndu-și laturile negative, substanța sa «reacționară» (15 februarie 1954). Iar despre *Săraci, dar frumoși* iată ce scria aceeași revistă în 1957, la premiera filmului: „Cineva a vorbit de «filmuleț», dar a adăugat imediat că e un «film bine reușit». Ne găsim în fața unei terminologii analoge celei folosite pentru filmele trandafirii ale «ventenalului» negru; altă probă, alături de responsabilitatea noastră de critici și cronicari, că *Poveri ma belli* reprezintă, în felul său, o directă filiație, deși îndepărtată în timp, a cinematografului anticultural și antidemocratic; tot așa, pe un alt plan, dar nu mai puțin periculos — dimpotrivă, mai periculos prin natura sa echivocă — *Pîine, dragoste și fantezie* e un fel de rabatare, desigur nedialectică, a «telefoanelor albe»". Oare nu întrevăzusem, încă în 1957, în *Due soldi di speranza* (De doi bani speranță) al lui Castellani, pe însuși părintele „pîinilor" și al „săracilor, dar frumoșilor"?

Da, așa cum am afirmat din nou de curînd, un film ca *Malizia* (Malițiozitate) cu Laura Antonelli „este perechea actuală a Liliei Silvi din *Scampolo*", după cum așa-zisa comedie în stil italian e o derivație directă, cu unele varia-

film al lui Rossellini, mă văd îndemnat să cred că sub formula integrității teoretice, dumneavoastră contribuiți la sterilizarea unor tendințe dintre cele mai vii și mai promițătoare a ceea ce eu

---

țiuni, a filmelor trandafirii, incolore și inodore, din «ventenalul» fascist (cfr. interviul din „Europeo" din 13 februarie 1976). Pe de altă parte, dintre „tinerii critici" și dintre cei mai puțin tineri, numeroși sînt cei care încearcă să reabiliteze, o dată cu „commedia all'italiana" și „telefoanele albe" — imitînd în această privință o anumită critică străină, în special franceză — iar din cinematograful anilor '50, elogiază, în afară de filmele cu Totò și ale diferiților Matarazzo, *De doi bani speranță* și pentru ceea ce zice și pentru cum zice Muscetta are încă o dată dreptate: aceștia, actualii „făcători de locuri comune pe dos" sînt „parohieni de avangardă" cum i-a definit într-o emisiune de televiziune despre cinematograful italian al anilor '50. „Parohieni de avangardă": în eseul citat, Muscetta notează: „Neputînd să vindece «plăgile» societății" clericalilor „le ajunge ca ele să fie consolidate în idile. Și nu ezită să mizeze pe artiștii care au răspîndit mai mult cinism, mai multă indiferență, mai multă obscenitate (chiar dacă au demonstrat, în cîte un film mai rar, la ce înălțime poate să ajungă arta lor, atunci cînd se desprind de vulgaritate). Și-l fac pe Totò să înalțe o rugăciune cucernică menită să ne înalțe la Dumnezeu în cel mai mic spectacol al lumii, între o obscuritate și alta".

Și poate că și pentru acest cinism — legat de dorința de a fi originali cu orice preț, de a se remarca provocînd „scandalul" — destinat să manipuleze tot mai mulți „parohieni" (cu umbrele „roșii" sau semiologice, sau cu însușirile unor veritabili impresari în vînzarea clandestină de „imaginare colective", misionari, cu toții, ai unei culturi noi: cea adevărată, se înțelege, singura cu care e posibil nu să se rescrie, ci să se scrie în sfîrșit istoria cinematografului) au lansat și continuă să lanseze filme cu Totò pretutindeni: în film-studiouri sau kino-studiouri, în „capèle" și în așa-numitele „cinéma d'essais" Aiax și ale administrațiilor de „stînga"; și organizează în jurul lui colocvii, mese rotunde, expoziții personale, dezbateri: decretîndu-i succesul, astăzi așa cum l-a avut și ieri, cu varianta — răsturnare — că ceea ce înainte era obiect de critică (a se vedea tocmai eseul lui Muscetta), astăzi este acceptat și recomandat. Abia dacă e cazul să amintim două lucruri. Nu vorbim de Totò actorul care, așa cum s-a spus, a dovedit la ce înălțime poate ajunge arta sa (e suficient să ne gîndim la *Uccellacci e uccellini*, Păsăroi și păsărele, al lui Pasolini), ci de filmele cu Totò regizate de diferiții Mattoli și Neufeld. Operația nu tinde atît spre o aprofundată, atentă analiză istorică și sociologică, deja *in nuce* în *Cinema controrealista*, cît la a demonstra că critica de atunci nu înțelesese absolut nimic (și nu doar

persist în a numi neorealism [...]; îmi repugnă ideea unui neorealism definit exclusiv în raport cu unul singur dintre aspectele sale prezente și *a priori* în raport cu evoluția sa viitoare".

---

despre Totò), că față de un Matarazzo sau un Freda, neorealismul și Visconti erau o nimica toată (s-a ajuns să i se prefere, lui Visconti, un Gallone). Astfel, nu operele acelea și autorii lor astăzi reconsiderați, ci actualii lor prețuitori contribuie la a arăta care este „filosofia unei epoci", ce „massă de sentimente", adică de „concepții despre lume" predomină în această „nouă critică": scrierile lor, activitatea lor cuprind „o cantitate de simptome revelatoare".

În loc de „parohieni de avangardă", noi folosisem o altă locuțiune, nu chiar lipsită de aderență la realitate. Reproducem aici, și în această privință, răspunsurile la un chestionar — deloc lipsit de insinuări — trimis de conducerea Festivalului de la Pesaro, dedicat, printre altele, cinematografului italian al anilor '50.

Sfîrșitul neorealismului a fost desigur determinat de un complex de factori, între care mulți interiori neorealismului însuși. Dar printre acești factori, după părerea ta, s-a numărat și responsabilitățile criticii cinematografice în ansamblul ei? Și care anume?

Responsabilități există totdeauna, în sensul că greșeala nu poate fi niciodată exclusă a priori. Apoi, nu există o critică cinematografică „tout court", ci diferite critici cinematografice care depind de o mulțime de factori interni și externi. De aceea, n-aș vorbi de responsabilități vag „colective" ci, eventual, ale părților, inclusiv a celei de stînga. În ceea ce mă privește direct, în contextul a ceea ce Giacomo Debenedetti numea „critică făuritoare", participantă la bătălia culturală și politică a anilor '50, am susținut anumiți autori și nu alții, recunoscînd însă unora dintre aceștia din urmă valori stilistice. Am făcut rău? Am făcut bine? Unora li se pare, astăzi, că am făcut rău. Dar mulți dintre cei care spun că am greșit, unde se aflau atunci (nu vorbesc, firește, de cei foarte tineri de azi)? Nu citeau ei și nu erau de acord cu „Cinema" și cu „Cinema Nuovo"?

Este desigur impropriu să căutăm stabilirea unui „terminus ad quem" a ceea ce a fost perioada neorealistă și, de altfel, pare destul de plauzibil să identificăm unele elemente de „criză" încă din '48, cînd, chiar cu filme ca Pămîntul se cutremură *și* Hoți de biciclete, *neorealismul producea unul dintre cele mai semnificative episoade ale sale. Și totuși, dacă ar trebui să indicăm în linii mari, cu toate precauțiile necesare, o dată, cu ce moment ai face să coincidă „sfîrșitul" neorealismului?*

Nu mi se pare că anul '48 ar fi un an de criză. Dimpotrivă. În anul acela au apărut *Pămîntul se cutremură, Hoți de biciclete* și *Germania anul zero.* Puține sînt filmele care intră în diferitele tendințe ale neorealismului și chiar și acestea conțin, în măsuri variate, anumite limite. Ele-

Rossellini, adaugă Bazin, „ar fi fără îndoială mai puţin vinovat în ochii voştri dacă ar fi filmat echivalentul filmului *Gara Termini* sau al *Plajei* în loc de *Ioana pe rug* şi *Teama;* [...] mi se

---

mentele de criză s-au născut o dată cu apariţia neorealismului însuşi şi au crescut treptat pînă la a atinge punctul culminant în 1954—55.

De-a lungul perioadei neorealiste a existat o tendinţă, din partea anumitor sectoare ale criticii, de a identifica întreg *cinematograful italian postbelic cu neorealismul; o tendinţă care a avut şi o dimensiune internaţională, de exemplu cea din Statele Unite ale Americii, de a „cunoaşte“ neorealismul prin filme (considerate „capodopere neorealiste“) care nu erau deloc capodopere şi cu atît mai puţin neorealiste, ca, de exemplu,* Să trăieşti în pace *al lui Zampa. Acestui fenomen îi corespunde, după sfîrşitul neorealismului, în miezul anilor '50 (şi chiar ulterior, în anii '60), tendinţa altor sectoare ale criticii de a continua să urmărească mitul neorealist, socotind „neorealiste“ producţiile cinematografice cele mai disparate, cu condiţia să fie cît de cît „realiste“ sau cît de cît demne de apreciere. Au trecut, astfel, drept „neorealişti“ noii autori pe de-a-ntregul „postneorealişti“ ca Antonioni şi Fellini, manieriştii ca Luigi Comencini şi Risi, cineaşti care au practicat prea puţin (şi exterior) neorealismul, ca Lattuada sau Germi etc. Cum îţi explici această accepţie a „neorealismului“ ca totalitate sau ca mit chiar şi din partea unor critici care l-au preţuit destul de puţin şi care nu l-au apărat cu suficientă hotărîre atunci cînd neorealismul a fost un fenomen viu?*

În ceea ce priveşte prima parte a întrebării, cred că fenomenul a derivat din faptul că filmele neorealiste erau socotite (şi le socotesc şi eu) drept vîrful cel mai avansat, inclusiv stilistic (a se vedea, de exemplu, structura epifanică), al cinematografului italian (nu desigur *Să trăieşti în pace* sau *Deputata Angelina*). În ceea ce priveşte partea a doua, cred că aceasta a derivat din faptul că mulţi au preferat să „stea la fereastră“, în aşteptare, încurcînd datele şi conotaţiile ca în cazul, de exemplu, al lui Antonioni. În sfîrşit, mulţi au susţinut neorealismul „roz“, contrarealismul, ca să folosesc expresia lui Muscetta — şef de şcoală: Castellani — şi manieriştii de tip Comencini şi Dino Risi, în opoziţie, tocmai, cu partea cea mai sănătoasă şi mai vie a neorealismului.

Dacă excludem cîteva personalităţi din perioada neorealistă (ca Visconti din Senso *sau, într-un alt sens, Rossellini din* Călătorie în Italia) *şi autorii noi, de altfel acţionînd pe fronturi opuse, ca Fellini şi Antonioni, panorama completă a anilor '50 apare destul de cenuşie. Care e astăzi, cu „mintea de pe urmă“ judecata ta? Şi care au fost, dacă eşti de acord cu aprecierea, cauzele principale ale acestei situaţii cenuşii?*

Adăugîndu-i lui Visconti din *Senso* şi lui Rossellini din *Călătorie în Italia*, pe De Sica-Zavattini cu *Umberto D.*,

pare că independența lui Rossellini conferă operei sale, orice s-ar spune, o integritate de stil, o unitate morală, care sînt lucruri foarte rare în cinematograf și care stimulează, înaintea admirației,

---

Antonioni și Fellini, nu mi se pare că se poate spune că anii '50 au fost cenușii. Și-apoi, ce ne facem cu „descoperirile" tîrzii, în optică aproape totdeauna franceză, de „clerici" sau, mai curînd, „clericași" de ieri (și care au rămas ca atare, chiar dacă se autodefinesc revoluționari și care cu greu caută să-și ascundă natura și frustrările lor sociale și sexuale de catolici), servitori și stăpîni în același timp? Ce ne facem cu numeroasele opere „de nivel coborît" — coborît, e un fel de a spune — în opoziție cu cele „înalte" — înalte e un fel de a spune — ale lui Mattoli (cu sau fără Totò), Matarazzo, Cottafavi, Freda (renegat de Godard în a doua sa fază), precum și acele noi „telefoane albe" ale lui Age și Scarpelli, Metz și Steno etc. care sînt reconsiderați (și să ne gîndim că în timpul fascismului ne-am bătut atîta ca să ne opunem lor, cînd nu era tocmai ușor, cum e în ziua de azi)? Ce ne facem cu Dino Risi și Luigi Comencini, care avea să fie salutat ca „mare regizor", cum i se cuvenea? „Cu toții acasă": după cum s-a descoperit, în propria noastră casă, în așteptarea de a redescoperi ca noutate un autor mai înainte semnalat ca Gora din *Cerul e roșu* și din *Febră de viață*, cu certitudinea de a nu cădea în sociologism vulgar: anotimpul anilor '50 a fost chiar un anotimp fericit. Oricum, fiecare își are „madeleines"-ele sale.

Dacă ne gîndim la unele episoade cinematografice din anii aceia, care au fost judecate ca negative de o mare parte a criticii și în contextul unei „bătălii" care nu permitea jumătăți de măsură, crezi că azi pot „revizitate" (și revăzute) într-o perspectivă mai puțin negativă? De exemplu, produse ca Pîine, dragoste și fantezie, Pîine, dragoste și gelozie, Pîine, dragoste și..., Săraci, dar frumoși, Frumoase, dar sărace etc. *— care într-un fel (în felul lor) — se inspirau din modelul neorealist (eventual pentru a răsturna angajarea ideologică de fond) le consideri încă pur regresive sau nu?*

Le consider tot mai mult, din punct de vedere istoric, regresive și, deoarece menirea lor e de a edulcora realitatea prin divertismentul ca evaziune, predecesoare, în genere, ai actualei „comedii în stil italian". Îmi face plăcere să constat că unii, chiar dacă abia după treizeci de ani, ca în „inferioarele" romane-foileton, își dau seama că „telefonul alb, vag împopoțonat cu zdrențe neorealiste" a dăinuit și în timpul neorealismului și că noua „comedie devine din micburgheză, populistă, dar structura și conținuturile sale variază doar parțial, și mai mult la suprafață decît în profunzime".

Senso *al lui Visconti, după o definiție a ta, marca trecerea de la „neorealism la realism". Totuși, această „trecere"*

stima[...] Rossellini a fost într-adevăr și mai este, oare, neorealist? Mi se pare că dumneavoastră recunoașteți că a fost. De fapt, cum s-ar putea nega rolul jucat de *Roma, oraș deschis* și de *Paisà*

---

nu numai că a fost dezmințită într-un anumit fel de către Visconti însuși prin „neointimismul" polemic din Nopți albe, *că nu a fost niciodată realizată de ansamblul cinematografului italian. Căror cauze, sau defecte, sau lipsuri culturale, sau opțiuni conștiente, atribui acest refuz „realist" al cinematografului nostru în epocă?*

Aș vrea să amintesc că invitația la trecerea de la neorealism la realism oglindea nemulțumirea mea față de cel dintîi și față de cele pe care le socoteam a fi limitele sale de diferite genuri. Visconti a dezmințit această trecere prin *Nopți albe*, dar nu a făcut-o, de exemplu, cu *Rocco și frații săi* și nici într-o perspectivă în care decadentismul își pierdea caracterul critic, cu filme ca *Ghepardul* sau *Ludwig*. O asemenea trecere a fost împiedicată nu de lipsuri culturale în sine, ci de fapte obiective, ca, de exemplu, apariția problematicii și a tendinței spre incomunicabilitate; problematică și tendință care, de altfel, se pot orienta spre un „non refuz realist" de alt gen, cum va demonstra însuși Antonioni.

Concomitent cu sfîrșitul neorealismului lua naștere „Cinema Nuovo", condus de tine. Dincolo de eventualele cauze „personale" contingente și dincoace de editorialele de inaugurare a revistei, al căror sens e evident, care au fost motivele separării tale de grupul de la „Cinema", serie nouă, și care au fost intențiile tale și ale grupului tău, ținînd seama că tocmai cînd lua naștere „Cinema Nuovo", neorealismul nu mai era, în fond, decît o fantasmă? „Cinema Nouvo" continuă, de exemplu, să publice, încă în 1955, un Buletin al Neorealismului, *atașat revistei. Ce sens avea, pentru voi, să publicați un* Buletin al Neorealismului, *dacă neorealismul încetase să existe.*

„Cinema", revista redactată de mine era o revistă în mare parte antologică și, în consecință, conținea scrieri ale unor colaboratori cu tendințe, inclusiv ideologice, disparate. „Cinema Nuovo" voia și vrea să fie o revistă de echipă, adică avînd colaboratori cu un fond comun chiar și în diversitatea opiniilor critice luate în parte. Din *Buletinul Neorealismului* n-au apărut decît două numere, dovadă că, dincolo de mituri, neorealismul înțelegea să marcheze angajarea unei bătălii culturale și politice încă în curs: să nu se uite, așa cum nu ai uitat, definiția mea „de la neorealism la realism".

Există persoane care își atribuie toate „vinile" și îți recunosc toate „meritele" în formarea celor pe care le-am putea numi „instituțiile" criticii cinematografice italiene de după război. În ambele cazuri, deci, se recunoaște că ai exercitat o funcție critică obiectivă. Te simți în vreun fel (și în ce fel)

în afirmarea și dezvoltarea neorealismului? Dar dumneavoastră descoperiți «involuția» lui Rossellini, sensibilă încă în *Germania anul zero*, decisivă începînd cu *Stromboli* și *Fioretti*, catastrofică prin

---

„responsabil" de acestea? Și făcînd abstracție de tine, crezi că e adevărat că în anii '50 „ia naștere" critica cinematografică italiană modernă? Și pe care principii? Cu ce referințe? Cu ce cuceriri pozitive și moșteniri negative?

Pentru a răspunde acestei întrebări, mai mult decît pentru altele, ar fi nevoie de multe pagini. Vă las pe voi să hotărîți dacă mă așezați în „paradis" sau în „infern" (nu cred nici într-unul, nici într-altul). Moștenirile negative și cele pozitive sînt nenumărate. În judecarea lor, îmi permit să recomand studierea celor dintîi (de exemplu, stalinismul în accepția lui Althusser), așa încît, „revizitînd" cinematograful din perioada fascismului și cinematograful neorealist, să nu fie reconsiderat acritic cel dintîi în defavoarea celui de-al doilea, așa cum s-a întîmplat de multe ori. Analizarea aspectelor pozitive mi se pare utilă dacă, printre altele, servește la evitarea unor revizuiri critice cu adevărat tardive, care îi fac pe unii să spună, în diferitele colocvii, de exemplu, „că neorealismul, contrar celor afirmate în timp ce acesta se făurea, nu e deloc o tendință omogenă" din punct de vedere ideologic, politic și formal. Lucru pe care „Cinema Nuovo" nu l-a susținut niciodată, nici măcar în „anotimpul neorealismului".

În anii '50 au fost produse peste 1 300 de filme. Aparte operele lui Visconti, Rossellini, Antonioni și Fellini, ai putea să ne propui o listă de zece filme „de salvat", cuprinse în perioada pe care o examinăm, adică în anii '50 și, mai precis, chiar în perioada „centrismului" ascendent, din '53 pînă în '59?

Ca importante fenomene negative aș salva — ca documente anume — *Pîine, dragoste și fantezie*, *Săraci, dar frumoși*, filmele cu Totò (în care nu trebuie confundate regia și ideologia diferiților Mattoli cu interpretarea marelui actor).

Cercetările bibliografice asupra anilor '50 duc la enumerarea a mai mult de 300 de publicații cinematografice în volum (sau broșură). Și totuși, senzația e că (relativ) s-a scris puțin în anii aceia, puține lucruri care să fie fundamentale și astăzi. Aparte, din motive firești, scrierile tale, ai putea să ne propui o listă de cel puțin zece (sau mai multe, dacă crezi) „texte" despre cinematograf, care să ți se pară și astăzi valabile și care să nu fie doar documente istorice?

Aparte textele „clasice" ale lui Barbaro, Chiarini și Ragghianti (prea de multe ori pe nedrept uitate), anii aceia au fost ani de studiu și de tălmăcire a unor scrieri teoretice: Eisenstein, Arnheim, Pudovkin, Kracauer, Jacobs, Richter, Manvell, Balázs, Moussinac, Sadoul, Bazin, Grierson etc. De altfel, nu totdeauna cantitatea e calitate.

Europa '51 şi *Călătorie în Italia*. Or, ce i se reproşează, în esenţă, acestui itinerar estetic? Că abandona tot mai mult, în aparenţă, solicitudinea realismului social, a cronicii, a actualităţii, în folosul unui mesaj moral tot mai sensibil; mesaj moral pe care putem tinde a-l face să coincidă cu una dintre cele două mari curente politice italiene".

Bazin refuză „fără doar şi poate să lase dezbaterea să coboare pe acest teren prea contingent. Chiar dacă ar avea simpatii democreştine (despre care nu am nici o probă publică sau privată), Rossellini nu ar trebui exclus a priori din acest motiv, ca artist, de la orice posibilitate neorealistă. Să lăsăm la o parte asta. Este totuşi adevărat că există dreptul de a refuza postulatul moral şi spiritual ce se dezvăluie din ce în ce mai limpede în opera sa; dar acest refuz nu poate implica refuzul esteticii în care mesajul se realizează — în afară de cazul cînd filmele lui Rossellini nu sînt decît filme cu teză — reducîndu-se la traducerea în formă dramatică a unor idei a priori. Or, nu există regizor italian la care intenţiile să se poată despărţi de formă ca la Rossellini, şi plecînd de aici aş vrea să caracterizez cu justeţe neorealismul său".

Dacă cuvîntul are un sens, şi oricît de multe divergenţe s-ar putea ivi asupra interpretării sale, plecîndu-se de la un acord minim, lui Bazin i se pare că neorealismul se opune, înainte de toate, în esenţă, nu doar sistemelor dramatice tradiţionale, ci şi diferitelor aspecte cunoscute ale realismului — atît în literatură, cît şi în cinematograf — spre a se afirma totalitatea, globalitatea realului. „Această definiţie, care mi se pare justă şi comodă, aparţine celui mai bun filosof francez al neorealismului, părintele Amédée Ayfre („Cahiers du Cinéma", n. 17, *Neorealismul şi fenomenologia*): neorealismul e o descriere «globală» a realităţii printr-o conştiinţă «globală»". Printr-o asemenea definiţie, Bazin înţelege să spună „că neorealismul se opune esteticilor realiste care l-au precedat, şi în speţă «naturalismului» şi «veris-

mului », prin faptul că realismul său nu se bazează atît pe alegerea subiectului, cît pe modalitatea dobîndirii conştiinţei sale". Ceea ce are realist *Paisà*, explică Bazin, este Rezistenţa italiană; dar ceea ce e neorealist e regia lui Rossellini, modul său rînd pe rînd eliptic şi sintetic de a prezenta evenimentele. În alţi termeni, de asemenea, neorealismul refuză prin definiţie analiza (politică, morală, psihologică, logică, socială şi tot ce vreţi) a personajelor şi a acţiunii lor. Consideră realitatea ca un bloc, desigur nu de neînţeles, ci de nedisociat. Tocmai de aceea neorealismul e, dacă nu cu necesitate antispectacular (dacă spectacularitatea îi e de fapt străină), cel puţin radicalmente antiteatral, în măsura în care jocul actorului de teatru presupune o analiză psihologică a sentimentelor şi un expresionism fizic, simbol al unei întregi serii de categorii morale sau psihologice.

„Dacă analiza mea este exactă, din ea decurge că termenul «neorealism» nu ar trebui să fie niciodată folosit ca substantiv, ci, cel mult, pentru a desemna ansamblul regizorilor neorealişti. Neorealismul nu există prin sine, ci există regizori mai mult ori mai puţin neorealişti, fie materialişti, fie creştini, fie comunişti şi tot ce vreţi. Visconti e neorealist în *Pămîntul se cutremură*, care cheamă la revolta socială, iar Rossellini e neorealist în *Fioretti*, care ilustrează o realitate pur spirituală [...] Eu afirm, aşadar, că filmul lui Rossellini *Călătorie în Italia* e neorealist, şi asta cu mult mai mult decît *Aurul Neapolului*, de exemplu, pe care-l admir mult, dar care pleacă de la un realism psihologic şi subtil teatral, în dauna tuturor notaţiilor realiste care încearcă să-l înlocuiască. Voi spune mai mult" — şi acesta e punctul în care Bazin afirmă că, dintre toţi regizorii italieni, cel care i se pare a fi dus cel mai departe estetica neorealismului este Rossellini: „În toate filmele zise neorealiste mai sînt reziduuri de realism tradiţional, spectacular, dramatic sau psihologic. Ar putea fi analizate în următorul fel:

realitatea documentară plus un «alt lucru», care alt lucru este, rînd pe rînd, frumusețea plastică a imaginilor, sentimentul social, poezia, comicul etc. La Rossellini s-ar încerca zadarnic să se disocieze faptul real de efectul căutat. Nu e nimic literar și poetic în el și, dacă vrem, nu e nici nimic «frumos», în sensul plăcut al cuvîntului: el nu pune în scenă decît fapte [...] Universul rossellinian e un univers de acte pure, nesemnificative prin ele însele, dar care pregătesc revelarea neașteptată a sensului pe care regizorul l-a sesizat în ele. Așa se întîmplă cu această minune din *Călătorie în Italia*, nevăzută celor doi eroi, quasi invizibilă chiar și pentru «cameră», și care rămîne ambiguă (căci Rossellini nu pretinde că e cu adevărat o minune: doar un amestec de țipete și îmbulzeală care se numește minune), dar a cărei irupere în conștiința personajelor provoacă pe neașteptate precipitarea iubirii lor".

Și-acum, să vedem judecățile nicicînd formulate de mine și pe care Bazin mi le atribuie, fără îndoială, de bună-credință. Cînd și unde, oare, nu am recunoscut și susținut involuția, ba chiar decăderea cuplului De Sica-Zavattini din *Gara Termini* și am salvat *Plaja*? A se vedea, de asemenea, părerea mea negativă asupra *Aurului Neapolului*, pe care, contrar celor crezute de Bazin, nu l-am admirat deloc, nici mult, nici puțin, atrăgîndu-mi dușmănia lui Marotta. Și-apoi, cum ar fi putut să mă convingă Bazin („Nu sper, dragă Aristarco, că v-am convins") și să creadă că propria lui convingere o „zdruncină" pe-a mea? Ideea pe care ne-o oferă despre neorealism, desigur inteligentă și bogată în sugestii, se referă la un curent al mișcării, nu și la alte curente active în anii aceia, atît de diferite și chiar contradictorii. Lui îi repugnă un neorealism definit exclusiv în raport cu un singur (unul singur?) dintre aspectele sale; respinge ideea că se poate și că trebuie să se denunțe, în vremuri atît de zbuciumate pentru viața națională, abandonarea solicitării implicate în „realismul social" și în beneficiul unui „mesaj

moral", care poate fi „făcut să coincidă" cu un curent politic italian, cel al Democrației Creștine; refuză în mod absolut ca dezbaterea să coboare pe un teren socotit contingent (și nici nu are cunoștință de faptul că Rossellini nutrește simpatii democreștine); exclude că autorul *Europei '51* ar avea idei preconcepute sau cel puțin o ideologie acceptată. Cît despre simpatiile democreștine, despre care Bazin nu posedă nici o dovadă publică sau privată, cronica evenimentelor din cinematograful italian (în afară de aceea a filmelor sale) oferă nu puține mărturii. Încă în perioada clandestină se constituise Sindicatul lucrătorilor din cinematografie; acesta era încadrat în activitățile Corpului de Eliberare Națională, oglindind orientarea politică: Vergano reprezenta, de exemplu, Partidul de acțiune, Guarini — Partidul comunist italian, iar Rossellini, tocmai Democrația creștină; și nu e desigur o întîmplare că, în climatul unității antifasciste, Rossellini îi spune lui De Sica, în 1944, că pregătește un film despre un preot (și s-a văzut echivocul pe care acest preot îl implică în *Roma, oraș deschis*). Iar în bătăliile următoare, indicativ este faptul — pentru a cita doar unul — că numai el, dintre marile personalități ale neorealismului, nu a semnat Manifestul redactat în 1955 de Cercul roman al cinematografului, manifest acuzat de a fi rodul unei abile manevre din partea a trei sau patru funcționari ai PCI[19].

---

[19] Răspunderile politice ale lui Rossellini au atins punctul culminant întîi cu *Generalul Della Rovere* și cu *Era noapte la Roma* și pe urmă, culmea culmilor, cu *Anno uno* (Anul unu, 1974, biografie a liderului democrat-creștin Alide De Gesperi — n. trad.) despre care a continuat să vorbească de un „cinematograf didactic", „istoric". Într-o scrisoare deschisă adresată ziarului „Quotidiano dei Lavoratori" (Milano, 6 ianuarie 1975) reușește să mai afirme, și după acest film, că nu are „niciodată idei preconcepute"; că e nevoie să se adune și să se ofere „date" pentru a ajuta „clasa muncitoare" să-și „dobîndească o conștiință": „Neștiința, care trebuie eradicată cu orice preț, generează teamă; numai cunoașterea poate da curaj". În realitate, în scrisoare „se citau numeroase date, atît pentru a le indica pe cele pe care filmul *Anul unu*

Cît despre pretenţia că opera acestui regizor
nu pleacă de la o „ideologie acceptată“, am demon-
strat în altă parte că e vorba de o ideologie accep-
tată“, am demonstrat în altă parte că e vorba de
o ideologie dacă nu democreştină, sau catolică,
de una creştină, sau, oricum, spiritualistă. După
cum formaţia intelectuală şi morală a lui Bazin,
Ayfre, Marcel şi a tuturor celor care se plasează
în contextul definiţiei date de ei neorealismului
este ideologică şi politică, apropiind neorealismul
de „ceea ce filosofii numesc descriere fenomenolo-
gică“. Credinţa încă răspîndită că arta şi politica
sînt incompatibile denunţă limpede întrebuin-
ţarea ce i se dă, aidoma oricărui alt mit, antide-
mocratic prin natura sa şi corupător; cinemato-
graful — *şi acesta*, lucru destul de firesc — e întot-
deauna politic şi cu „tendinţă“, „tendenţios“,
în accepţia lui Piscator, care scria: «Tendinţa »
sau mai curînd «tendenţiozitatea » e un concept
de care adeseori se abuzează; cu timpul, a sfîrşit
prin a deveni un simptom de minciună, în toate
cazurile şi mereu sau, cel puţin, de distorsiune a
adevărului într-un anume sens, şi într-un anume
scop. N-am crezut nicicînd că mă pot servi de o
tendinţă care să facă necesară o deformare, o scă-
pare din vedere, o denaturare a datelor de fapt.
Dimpotrivă. Aş fi mereu şi în orice ocazie gata să
stabilesc un adevăr, să arăt o realitate, să pun în
lumină cauze şi motive chiar şi cu preţul tendin-
ţei, dacă aceasta n-ar rezulta totuşi aproape auto-
mat, ca să zicem aşa, din toate aceste contra-

---

le subevalua sau le uita, cît şi pentru a le aminti pe cele pe
care realitatea naşterii regimului democreştin (părintele că-
ruia a fost De Gasperi) ni le-a lăsat imprimate nu doar în
memorie şi în conştiinţă, ci şi în lupta de toate zilele pe care
noi, şi, mai mult decît noi, massele oprimate şi exploatate
o poartă în continuare“, comentează ziarul, „nu doar împo-
triva «competitivităţii » şi a «emotivităţii » demagogice,
cum zice Rossellini, ci împotriva regimului însuşi, despre
care filmul său ne povesteşte cu atîta «obiectivitate »“. Co-
responsabil al restauraţiei a fost într-adevăr Rossellini, şi
sînt cei care au sprijinit şi sprijină acest cinematograf al său,
„didactic“ şi „istoric“.

dicţii".[20] E destul de ridicol, afirmă Dunham, să vezi regizori care încearcă să se sustragă politicii în numele unei doctrine al cărei scop e, oricum, politic, în sens larg, direct sau indirect.[21]

Faptul că, plecînd de la premisele sale şi în contextul poziţiei sale ideologice (şi teologice) şi al viziunii despre lume — şi despre cinematograf, pentru el, „fenomen idealist"[22], Bazin îl judecă pe Rossellini ca regizorul care a împins cel mai departe estetica neorealismului, e cu totul coerent şi de înţeles; după cum de înţeles este, din acelaşi motiv sau din motive analoge, marea admiraţie, mai ales şi tocmai la francezi (nepoţeii de la noi, fireşte, vin ca atare după ei), pentru lecţia împărtăşită de autorul *Călătoriei în Italia* anumitor cineaşti şi curente ca „nouvelle vague" şi altele, care trimit într-un fel sau altul, direct sau nu, la fenomenologie. Dar eu nu l-am exclus cîtuşi de puţin pe Rossellini din neorealism: am susţinut, însă, că el (împreună cu Fellini, fost colaborator apropiat şi cu multe afinităţi elective) aparţinea unuia dintre curentele mişcării, tendinţei definite de mine iraţională, mistică, ontologică. Eu susţin, repet, că el e dintre cei foarte puţini care caută „realitatea secundă", care se îndreaptă spre fenomenul de „viziune secundă, pe care se întîlneşte, statornicindu-l, mai mult în „divin", decît în uman în sens materialist istoric. Exemplare în această privinţă sînt mai cu seamă cele cîteva filme regizate după trilogia dedicată războiului, şi cu deosebire *Călătorie în Italia*. În *Stromboli, pămîntul lui Dumnezeu*, Karin, lîngă craterul în erupţie, întrezăreşte o prezenţă divină şi e atinsă de Graţie; în *Europa '51* o regăsim pe Karin sub înfăţişarea Irenei: nici familia, nici preotul, nici oamenii legii,

---

[20] Erwin Piscator, *Il teatro politico* (Teatrul politic), Torino, Einaudi, 1960.

[21] Cf. Barrows Dunham, *Miti e pregiudizi del nostro tempo* (Mituri şi prejudecăţi ale timpului nostru), Torino, Einaudi, 1951.

[22] Cf. André Bazin, *Che cos'è il cinema?* (Ce este cinematograful?), Milano, Garzanti, 1973.

nici sanitarii nu reuşesc să vadă adevăratul său „dincolo", divinitatea la care a răzbătut.

În procesiunea din *Călătorie în Italia*, în vălmăşagul şi ţipetele fanatice ale mulţimii şi ale copiilor, cei doi soţi străini şi despărţiţi găsesc ceva diferit, altceva, diferit de aparenţe şi în forţa ce li se învederează pot să se unească din nou. Acest final nu mi se pare lipit, o „cădere uşor pripită" cum îl consideră Sadoul, ci concluzia numeroaselor „epifanii" precedente, rezultanta lor: vizita la muzeu cu statuile care o şochează pe protagonistă prin „neruşinarea" întrevăzută în ele, peştera sibilei Cuamane, catacombele, ţestele de care e plină vîrf biserica, săpăturile arheologice aducînd la lumină două trupuri calcifiate, unul bărbătesc şi celălalt femeiesc, apropiate şi strîngîndu-şi mîinile, sînt toate amănunte care, la prima vedere, apar neînsemnate, dar care parvin încetul cu încetul să ne dezvăluie altceva decît ele spun în imediata lor prezenţă: o taină, o realitate secundă, iarăşi şi iarăşi divină. Nu întîmplător „camera" panoramează de sus, făcîndu-ne să vedem întîi mulţimea care-i desparte pe cei doi, îi împinge în direcţii opuse; şi, tot de sus, îl încadrează după aceea pe el care, la strigătul ei invocator, se apropie de ea. *Călătorie în Italia* este într-adevăr, am putea spune, „o epifanie de epifanii"[23].

---

[23] Constat, cu o anumită plăcere, că (fireşte, fără a cita sursa: *more solito*) unii încep de la o vreme să vorbească de un fenomen de „viziune secundă" la Antonioni: un colaborator al lui „Il Ponte", de exemplu, în fascicolul n. 6 din 30 iunie 1975 scrie: „Mi se pare [...] că Antonioni, îndeosebi prin el [Locke], ajunge la nodul istoric, adică la acceptarea din partea lui Locke a unor fapte pe care pînă atunci nu le văzuse decît alunecînd deasupra lor; personajul repune în discuţie [...] propriile sale coduri, precum şi propria cultură, propria *forma mentis*. Ajunge, de asemenea, să se întrebe asupra propriului mijloc de cunoaştere, asupra modului de a se apleca asupra lumii. Falsa obiectivitate a imaginii, realitatea secundă şi mai adevărată de descoperit, erau tema lui *Blow up*; aici [în *Profesiune: reporter*] sînt inserturile televizuale, interviurile, uciderea rebelului. Ce vezi? întreabă ea [fata *hippie*] în final. Întrebarea se întoarce încă o dată la văz, la viziune, ca o probă, ca o întărire, ca o întoarcere la «faţa dublă» a lucrurilor [...]". Despre fenomenul de „viziune se-

În această privință sînt de acord cu Bazin atunci cînd afirmă că universul rossellinian e un univers de acte insignifiante prin ele însele, dar care pregătesc revelarea neașteptată a sensului pe care regizorul l-a sesizat: „conștiința se înfăptuiește în fața realului, pe care-l interoghează, pe care-l descrie și pe care, pînă la urmă, îl revelează“ în „diferite planuri de semnificare“ subliniate. „Epifaniile“ sînt aici, după cum s-a văzut, religioase, teologice mai de grabă; nu laice, cum le vom întîlni mai tîrziu la Antonioni, în structura noului „cum trebuie să fie“ al cinematografului său. Involuția lui Rossellini — care, după De Sica, părăsește proiectul zavattinian *Italia mia* pentru *Călătorie în Italia* — trebuia înțeleasă prin faptul că religiosul, misticul, iraționalul, prezente încă în trilogia dedicată războiului, deveneau treptat, în operele următoare, mai sensibile și esențiale, și, din ce în ce, unei „clarității a construcției“ i se substituia misterul ființei umane“, iar fiecărei explicații cauzale, fiecărei analize raționale, logice și sociale, o „apropiere de misterul ontologic“. Avem de a face, aici, și într-o formă cu mult mai univocă, drastică și radicală — observă Guido Oldrini — „cu pretenția unui «obiectivism» pur, a unei ștergeri a ideologiilor de o asemenea natură (în conformitate cu premisele fenomenologice), încît reduceau neorealismul la pură descriptivitate, la instrument de cercetare și de pătrundere în straturile sau planurile interioare ale lumii rele [sufletul]; îl face să ocupe, cum susține Bazin, «o poziție ontologică înainte de cea estetică», sau, mai bine-zis, o poziție în care estetica și onto-

---

cundă“ se vorbește în multe pagini ale unei cărți editate la Bulzoni și dedicate lui Antonioni. Alții (a se vedea volumul editat de Nuova Italia despre „anii neorealismului“), deși mă citează în legătură cu „epifaniile“ lui Rossellini, se prefac că acestea sînt o structură observată și recunoscută de toată lumea la acest regizor, dar emit totodată îndoieli asupra interpretărilor date de mine acelorași „epifanii“. Un „stil“ cu totul diferit a fost demonstrat de Maurizio Del Ministro în lecturile anumitor filme cu structură epifanică.

logia se contopesc şi îşi schimbă reciproc locurile"[24].

De aici severitatea cu care „Cinema Nuovo" judecă anumite tendinţe, considerate de noi ca involuţii a ideii noastre de neorealism şi de realism, a tendinţei neorealiste şi realiste congenitală nouă[25]. Iată de ce „descopăr" că involuţia lui Ros-

---

[24] Cf. Guido Oldrini, *Problemi di teoria generale del neorealismo* (Probleme de teorie generală ale neorealismului), în *Da „Roma, città aperta" alla „Ragazza di Bube"* (De la „Roma, oraş deschis" la „Fata lui Bube"), Milano, Edizioni di „Cinema Nuovo", 1965.

[25] Au fost şi vor mai găsi, şi în critica franceză, persoane ce s-au pronunţat şi s-ar fi pronunţat de partea mea, în discuţia cu Bazin; a se vedea volumul lui Guy Hennebelle, *Quinze ans de cinéma mondial* (Cincisprezece ani de cinematograf mondial), Paris, Éditions du Cerf, 1975. Şi cfr., pentru trecut, de exemplu, Raymond Borde şi André Bouissy în cartea *Le néo-réalisme italien, une expérience de cinéma social* (Neorealismul italian, o experienţă de cinematograf social), Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1960. „Partea cea mai bună a neorealismului ar sta, esenţialmente, în propunerea de a scoate în evidenţă — fără norme estetice stingheritoare — prin situaţii descrise, forţele economice şi politice în luptă. Ar fi vorba nu de a face cronică, ci de a face Istorie, potrivit unei expresii a lui Guido Aristarco", comentează părintele Amédée Ayfre. Dar din „acest punct de vedere", cel puţin pentru mine, „capodoperele neorealismului" nu ar fi şi nu sînt filme ca *Nu e pace sub măslini* al lui De Sanctis sau *Mantaua* lui Lattuada, *Proces oraşului* de Zampa. Vorbind despre asemenea filme, de fapt, Ayfre se referă la eseul lui Borde şi Bouissy şi nu la mine (Amédée Ayfre, *Verità e mistero del cinema*, Adevăr şi mister în cinematograf, Roma, Edizioni Paoline, 1971). În ceea ce priveşte critica engleză, trimit la *Patterns of Realism. A Study of italian Neo-Realist Cinema* (Modele ale Realismului. Un studiu al cinematografului neorealist italian, A. S. Barnes and Co., South Brunswick and New York, The Tantivy Press, London, 1971, unde Roy Armes — aşa cum subliniază Guido Oldrini — nu numai că reevaluează *Pămîntul se cutremură* ca pe una dintre capodoperele cinematografului italian, în general, ci afirmă şi că „baza teoretică a neorealismului, elaborată de Zavattini, este foarte apropiată de ideile lui Zola".

Şi totuşi, à propos de această analogie de poetici identificată de mine la cei doi scriitori, văd că sînt blamat şi mai recent (totodată e blamat, fireşte, şi Lukács). În introducerea la volumul zavattinian *Neorealismo ecc.* (Milano, Bompiani, 1979), Mino Argentieri scrie: „Se va atribui lui Zavattini şi cinematografului său incapacitatea de a crea «caractere şi situaţii tipice care sînt absolut imposibile în viaţa cotidiană

sellini — în sensul arătat — sensibilă încă în *Ger-*

și care totuși sînt în măsură să dezvăluie, la lumina supremei dialectici a contradicțiilor, tendințele și forțele operante a căror acțiune e greu de văzut în penumbra vieții de toate zilele". Și, după ce a reprodus acest citat al meu din Lukács, adaugă: „Dezintegrarea și repudierea intrigii, a *story*-ului, i se vor reproșa [lui Zavattini și de către mine, mai ales] ca pașapoarte pentru un releveu episodic și fragmentar al realității, dacă nu chiar schematic, și se va afirma că, prin dispariția intrigii, s-ar defalca un element dialectic din economia narativă". Și mai adaugă: „Va fi învinuit [îl voi învinui] că acceptă zugrăvirea unor evenimente slab legate de context și că nu trece mult dincolo de simpla observare și descriere a vieții cotidiene", în timp ce metoda narativă realistă ar fi permis să se surprindă legăturile dintre fenomenele sociale examinate". Și încheie: „I se va pune în circă [îi voi pune în circă] calificativul de neozolian".

După ce amintește că, pentru Zavattini, în 1952, neorealismul este „încă la start, armată gata să se pună în marș" și că „singurul pericol e de a abandona poziții morale implicite în conștiința multora, în timpul și imediat după război", în prefața unui alt volum zavattinian, *Diario cinematografico* (Jurnal cinematografic, Milano, Bompiani, 1979), Valentina Fortichiari adaugă: „Și de fapt, la prima Consfătuire despre neorealismul cinematografic de la Parma, ca și un an după aceea, Zavattini își apără pînă în pînzele albe poetica chiar și în fața acelora care, pe urmele unor critici ca Aristarco (fost colaborator al revistei «Cinema», trecut apoi la conducerea in proprio, începînd cu '52, a revistei «Cinema Nuovo», tindeau spre o trecere «de la neorealism la realism», de inspirație lukácsiană și de extracție literar-narativă ottocentescă". Ceea ce, adaugă, „ar fi însemnat o periculoasă deturnare și o nouă cădere, de fapt, în analiza măruntă a realității, de tip naturalist, în timp ce neorealismul, dimpotrivă, e «o descriere globală a realității printr-o conștiință globală» (A. Bazin, *Difesa di Rossellini*)". După cum se vede, citind și ea faimoasa scrisoare pe care mi-o adresase criticul francez, Fortichiari dovedește o cunoaștere foarte precară sau nulă a termenilor discuției. Înainte de toate, nu am susținut niciodată „analiza măruntă a realității" (dimpotrivă, chiar cotidianității mă opuneam, pe firul lui Lukács, în favoarea esenței fenomenelor, desigur, posibil de găsit și fără intrigă, fără *story*, fie și înțeles dialectic); iar îndemnul meu de a se trece „de la neorealism la realism" — care încă o dată e cantonat *tout court* într-o extracție literar-narativă ottocentescă — țintea în schimb, printre altele și cu tot dinadinsul, să depășească naturalismul și schematismul într-un cinematograf chiar în 1952, își trăise definitiv, sau aproape, traiul (de altfel, editorialul *Dal neorealism al realismo* va apărea abia în 1955). Aparte încercarea unui „neorealism integral" în *Amore in città* (Dragoste în oraș), De Sica și Zavattini vor

mania anul zero[26], e decisivă începînd cu *Stromboli* şi cu *Fioretti*, catastrofică prin *Europa '51* şi *Călătorie în Italia*; iată de ce căutăm „păduchii" în părul ciufulit al Gelsominei (lăsînd şi în acest caz, într-o dialectică internă a revistei, „apărarea" lui Fellini şi a filmului *La Strada* pe seama altora; a se vedea intervenţia lui Sadoul şi nu numai a lui Sadoul). Şi nu recunoaşte, oare, Bazin însuşi că există dreptul de a refuza postulatul moral şi spiritual ce se dezvăluie tot mai hotărît în opera lui Rossellini? Iar acest refuz nu implică desigur non recunoaşterea rezultatelor stilistice, expresive, posibil de obţinut prin acest postulat. Or, între

---

semna, după 1952, *Aurul Neapolului* şi *Acoperişul*: „armata gata să se pună în marş" bătea, de-acum, în retragere; *Italia mia*, rămînînd un „vis în sertar", la „start" se prezentau *Pîine, dragoste şi fantezie* şi *Săraci, dar frumoşi*. Timpurile lui *Sciuscià*, *Hoţi de biciclete*, cel puţin în ceea ce îi priveşte pe De Sica-Zavattini, erau departe; ultimul liman pozitiv, *Umberto D.*

E într-adevăr curios cum o teorie a lui Bazin (mai exact, a lui Amédée Ayfre, preluată şi însuşită de Bazin, în cadrul spiritualismului său) devine, *sic et simpliciter*, unica definiţie a neorealismului şi nu doar, cum s-a văzut, a unei tendinţe a acestei mişcări. Atît Fortichiari, cît şi Argentieri (şi cu ei Renato Barilli: cfr. introducerea la *Opere* de Zavattini, Milano, Bompiani, 1974) nu iau în considerare, printre altele, datele, nu inserează această invitaţie a mea într-un moment precis al istoriei cinematografului italian, ignorînd astfel ceea ce am scris, şi după aceea, în legătură cu limitele, dar şi cu calităţile, cu noutatea de limbaj ale celui mai bun neorealism (structura epifanică). Pentru o discuţie mai articulată şi istoricizată asupra neorealismului — poetici şi filme — îl trimit pe cititor la deja citata antologie a lui „Cinema Nuovo" şi la introducerea mea *Del senno di poi son piene le fosse*. Mă limitez la reproducerea unei singure fraze din editorialul *Dal neorealismo al realismo*: „Nu am vrea ca unii, într-o epocă de rea-credinţă cum e a noastră, să fie ispitiţi să vorbească în doi peri, să spună, de pildă, că respingem neorealismul ca atare; neorealismul lui De Sica şi Zavattini, al lui Rossellini din primele filme, sau pe acela, diferit, al unui Antonioni, au dat roadele pe care le cunoaştem cu toţii şi care sînt recunoscute şi în străinătate". De altfel, nu mi se pare întîmplător faptul că Zavattini mi-a dedicat mie volumul *Diario cinematografico*.

[26] Aş vrea să amintesc, aici, că am fost printre cei dintîi şi puţini, în Italia, care au susţinut că *Germania anul zero* e una dintre operele cele mai mari ale lui Rossellini.

un Visconti care, cu *Pămîntul se cutremură*, invită la revoltă, punînd problema luptei de clasă, și un Rossellini, care cu *Fioretti Francesco, giullare di Dio*) ilustrează o realitate pur spirituală, nu e de mirare că preferințele mele, atît pe planul ideologic, cît și pe cel artistic, se îndreaptă spre cel dintîi; dacă îl admir și îl iubesc, gramscian, pe Visconti și îl admir, dar nu-l iubesc pe Rossellini, adică îi resping ideologia, ba chiar o combat, pentru că realitatea ei e pur spirituală, fapt pentru care, învăluindu-se în credință, Rossellini poate spune, în cor cu Bazin, că această realitate a sa (a sufletului) nu se „face", ci se „întîlnește". Pretențiile obiectiviste „se ciocnesc și se împletesc, aici, cu pseudo-obiectivitatea «intuiției» și «revelației» lumii", cum observă Oldrini, trimițînd la ceea ce scrie Lukács cu privire la iraționalism: „*Tendința* spre pseudo-obiectivitate e prezentă de la bun început în fenomenologie [...] O intuiție de *esențe* poate avea loc, deopotrivă, printr-un nex de semnificații, ca și printr-o pură imagine fantomatică, precum și printr-o reproducere (adevărată sau falsă) a realității"[27].

Vehemența, modul radical în care e exprimată aversiunea față de idealismul și spiritualismul lui Rossellini sînt, de altfel, legate de momentul istoric, care nu respinge cu necesitate, ci, dimpotrivă, pretinde chiar, și examinarea anumitor fenomene iraționale și religioase ce atîrnă greu în acel moment istoric determinat și încă într-o măsură considerabilă. Á propos de *Nopțile Cabiriei*, Renzi subliniază pe bună dreptate că ar merita un studiu serios, de exemplu, secvența cu sanctuarul Divino Amore, „atît de polemică împotriva manifestărilor superstițioase legate de diferitele Marii care varsă lacrimi, de import meridional, și împotriva încercărilor de reconsiderare liturgică a puternicelor ierarhii ecleziastice". Din 1948, cînd apare *La terra trema*, am ajuns, cu *Stromboli, terra di Dio*,

---

[27] Guido Oldrini, *Problemi di teoria generale del neorealismo*, cit.

Francesco, giullare di Dio și *Europa '51*, în plin 1950 și apoi în 1952. 1950: „an sfînt" și Coreea. Pelerinaje, „neliniște și teamă de război, care, din acel moment, începe să se scrie din nou cu majusculă". Mac Arthur aduce trupele ONU „în pragul celui de-al treilea război mondial": toate acestea sînt diversiuni în raport cu problemele de politică internă. Se caută crearea unei psihoze ideologice de mobilizare (reînarmare, apărare civilă); reapare tema „coloanei a cincea".

DINCOLO DE IDEOLOGIA BARBARIEI

În sistem și împotriva sistemului

Ce s-a întîmplat, în acești ultimi doisprezece ani, în cinematograful politic italian? Ce variațiuni s-au înregistrat pe tema „angajării"? În jurul căror nuclee s-a desfășurat discursul contestatar, întîi, și antagonist, după aceea, față de sistemul dominant? Cum a intervenit în praxis-ul critico-metodologic „Cinema Nuovo"? Iată, în sinteză, cîteva din intervențiile noastre ce ni se par de un interes deosebit [1].

---

[1] Aceasta e comunicarea noastră la consfătuirea pe tema „Cinematograful politic italian între contestație și consum. Confruntare între revistele cinematografice", consfătuire ținută la Bologna în 1972 din inițiativa Festivalului internațional al cinematografului liber de la Porretta Terme. Consideram (și considerăm) că revistele „în confruntare" ar fi trebuit, tocmai pentru a se confrunta, să-și rezume pozițiile luate în ultimii zece ani sau cel puțin de la începutul contestației. Astfel, în această comunicație se precizează drumul critico-metodologic al revistei din 1960 pînă în 1972, și nu ni se pare că avem de-a face cu „autocontemplări înnăscute", cum a scris criticul de la „Avanti !", ediția din Roma (căzînd de acord cu catolicul „Avvenire") care — membru al comitetului editorial și al comitetului „directorial-editorial" al revistei „Cinema 60" — s-a autocontemplat definind, printre „contribuțiile de relief, ca cea mai corectă, mai elastică și mai puțin scontată din punct de vedere ideologic și teoretic", chiar pe aceea a revistei sale. Argumentelor oferite de noi, unii au răspuns fără să argumenteze, ajungînd să

1960. S-a sleit, de-acum, neorealismul și sfîrșește cu totul într-o noțiune de angajare tocită ce rezultă mistificatoare. Este epoca în care, o dată cu așa-zisul „boom" economic, asistăm în Italia la afirmarea neocapitalismului. După proiecțiile, la Veneția, cu rossellinianul *Il generale della Rovere* și cu *La grande guerra* al lui Monicelli, se vorbește, datorită acestor filme, de un „nou curs" al cinematografului italian, în care revista noastră nu crede cîtuși de puțin și îi denunță caracterul pseudoinovator. Totuși, există o înviorare, ca și prevestirea unui antagonism între ceea ce am numit „film" și „antifilm": în timp ce Visconti realizează *Rocco și frații săi* și Fellini *La dolce vita*, Antonioni semnează *Aventura*, care, după opinia noastră și într-un anume sens și din anumite aspecte, se plasează în „antiromanul" cinematografic. E pe punctul de a debuta, printre alții, Pasolini.

Á propos de „film" și „antifilm", „Cinema Nuovo" inaugurează în 1961 o anchetă în care se întreabă, printre altele, dacă *Rocco* e unul dintre foarte puținele filme ce urmăresc, în termeni cinematografici, structura și complexitatea prozei narative autentice a realismului critic, în accepția lukácsiană" (n. 149, ianuarie-februarie). În timp ce, pe urmele *Generalului Della Rovere* și ale *Marelui război*, se tîrăsc obosiți Rossellini din *Viva l'Italia* (Trăiască Italia), Comencini din *Cu toții acasă*, Puccini din *Carul armat de la 8 septembrie*, debutează Elio Petri și Giuliano Montaldo cu echivocile *L'assassino* (Asasinul) și *Tiro al piccione*

---

afirme pînă și că prezența noastră „produce alergie", și amintim toate acestea citatului „Avvenire", care ne-a acuzat de „vîrfuri de intoleranță ideologică". Alții au încercat și au reușit, în timpul întîlnirii, să ne pună „în paranteză", cu un succes redus sau nul. Nu întîmplător au invitat și au căutat să ne pună „în paranteză" grupurile „semiologice" de extracție catolică sau care gravitează în orbita acestora. Tot pentru a ne pune „în paranteză", unul dintre grupurile care mi-au dedicat mie și lui „Cinema Nuovo" aproape optzeci de pagini din „Ikon", organ al Institutului „Agostino Gemelli" (Milano, nn. 101-102-103, aprilie-decembrie 1977), atribuindu-mi-se, printre altele, o carte pe care n-am scris-o niciodată.

(Tir la porumbei). Într-un eseu publicat în numărul 152 (iulie-august), însuşi Rossellini, de altfel, susţine că ne găsim, într-adevăr, în faţa „unui nou curs pentru cinematograful italian", dar e vorba de cel deschis de cultura de masă, căreia trebuie să i se înfrunte, o dată cu tehnicile ce ţintesc la „supunerea omului prin conformism", şi ideologia: „Problemele artei şi ale culturii ce se pun lumii moderne sînt foarte diferite de cele ale trecutului". În situaţia nou creată în cultura italiană începînd cu 1960, revista propune o dezbatere asupra acelei „revizuiri critice" pe care o iniţiase imediat după război, confirmă viabilitatea metodologiei marxiste pentru interpretarea noilor fenomene (nn. 152 şi 153), filtrează prin această metodologie şi alte instrumente, cum sînt cele ale psihanalizei. Concomitent, găzduieşte vocile tinerilor critici nemulţumiţi (n. 154, noiembrie-decembrie).

Cu 1962 începe perioada tinerilor „în revoltă", care „afirmă nevoia neapărată de vocile noi ale celor care se transformă deopotrivă în paladini şi profeţi, denunţă «erorile» şi «jurămintele», «vinile» generaţiei de mijloc şi ale publicaţiilor, cu a noastră în frunte" (n. 156, martie-aprilie). Acest fenomen coincide, pe de o parte, cu acceptarea ca moment politico-teoretic, chiar şi în mediile de stînga, a „sfîrşitului ideologiei"; pe de altă parte, acceptarea ca moment tematico-estetic a „nemărginitei mări a alienării". Cum să ne explicăm indiferenţa pe care regizorii o „arată faţă de evenimentele politice ale propriei ţări? [...] Nu întrebăm [...] dacă alienarea — non comunicabilitatea, solitudinea, angoasa — se întîlnesc efectiv în realitate; întrebăm doar atît: să epuizeze, oare, aceasta, întreaga realitate?" (n. 156). *Salvatore Giuliano* al lui Francesco Rosi şi *Un uomo da bruciare* al debutanţilor Valentino Orsini, Paolo şi Vittorio Taviani îşi lasă amprenta pe cursul „noului cinematograf", respectiv, un cinematograf „de angajare civilă" — care anticipează tendinţa „filmelor reformiste dinăuntrul sistemului" — şi de prefigurare „antagonică" (filme înăuntrul siste-

mului împotriva sistemului), potrivit unei accepții dialectice a termenului politic. Țesutul conectiv al lui *Salvatore Giuliano* se dezvăluie, fie și cu exigențe stilistice diferite, ca aparținînd neorealismului între timp încheiat (n. 156), după cum țesutul *Unui om de înlăturat* poate fi recunoscut în lecția metodologică gramsciană („Renunțarea la schema eroului total pozitiv, la mitul populist și, în ultimă analiză, social-democratic al personajului neprihănit și de neprihănit [...] permite [...] o aprofundare obiectivă a analizei sociologice și psihologice, precum și o depășire a datului de cronică și contingent, în favoarea unei sinteze istorice care [...] cuprinde în sine fermenții și semnificațiile a cincisprezece ani de lupte proletare"; n. 159, septembrie-octombrie).

Costruzione della ragione e invito all'ironia. (Construcție a rațiunii și invitație la ironie) este un titlu emblematic. Cu acest text care deschide n. 161 al revistei, Paolo și Vittorio Taviani — mergînd pe urmele metodologiei trasate de „Cinema Nuovo" — semnează un act de reflecție deopotrivă ideologică și estetică, o poetică programatoare a unui cinematograf politic antagonic, cu o explicită referire la lecția lui Brecht. „Înainte de toate", afirmă frații Taviani, „nu mai sînt timpurile tranșeelor: fascism antifascism, revoluție reacțiune. Printr-o asemenea realitate schematizată în bine și rău se explică — o știm cu toții — fenomenul «neorealismului». Astăzi, termenii s-au modificat, certitudinile sînt mai puțin identificabile. Obiectivele trebuie aduse la zi; mijloacele de luptă trebuie verificate. Ieri, războiul și războiul rece — astăzi, coexistența pașnică. Ieri, un capitalism surd — astăzi neocapitalismul [...] Ieri, o clasă intelectuală autonomă — astăzi o cultură de consum, care tinde să reducă intelectualul la un rol subaltern. Ieri, miticele certitudini ale socialismului — astăzi, un socialism propus nu atît ca țel prefabricat, ci ca o căutare, o cercetare deschisă". Cinematograful italian oglindește această criză, în sensul, însă, că se mărginește «să ia act», să dreseze o dare de seamă *a*

posteriori. A înfruntat «noul curs», dar numai în sensul de a deveni obiectul, nu subiectul acestuia, de a fi reglat nu de a-l regla: de a-i fi o mărturie, în loc de a-l exprima". Care e, așadar, tentativa de cercetare ce se cuvine realizată? „Un element de recuperat [...] este *ironia*", care ia naștere „din necesitatea de a ridica un zăgaz în fața mareelor de lucruri ce ne asaltează zi de zi, pentru a nu ne lăsa doborîți de ele, și pentru a le domina, a le transforma în energie pusă în serviciul nostru. Înseamnă a vrea să fii pînă într-atît înăuntrul «lucrului», încît să ieși din el spre a-l stăpîni în totalitatea sa".

„[...] Ironia ca pasiune care se eliberează prin detașare, prin negare a fragmentului. O atitudine îndepărtată atît de furoarea baricadelor, cît și de ușurarea autobiografică [...], precum și de copiosul capitol de jurnal intim al cinematografului incomunicabilității [...] Trebuie să înlocuim un cinematograf cu totul subiectiv cu un cinematograf al obiectivității. În acest sens [...] prețioasă e și pentru noi indicația lui Brecht [...] Și tocmai în acest sens înțelegem recuperarea ironiei: ca supapă de siguranță, în accepția marelui filon al realismului" (n. 161, ianuarie-februarie). Visconti dezamăgește cu *Ghepardul* („Avem din nou un *epos* al decadenței, dar chiar în stilul Principelui don Fabrizio Salina, al Ghepardului, resemnat și ironic spectator al declinului său, al trecerii de la o epocă la alta — cea bourbonică și cea a «noilor îmbogățiți» — înțeles, dar numai aparent, în laturile sale cu totul negative"), în timp ce Fellini continuă să țească coerenta sa urzeală intimistă cu *Opt și jumătate*, care reprezintă „evaziunea responsabilității adulte și întoarcerea la mitul facil al copilăriei" (n. 162, martie-aprilie).

Pasolini realizează *La ricotta* (Urda dulce). Discursul asupra metodologiei noastre critice se precizează și se lărgește într-o confruntare cu alți critici și reviste. La Porretta, „Cinema Nuovo" își reafirmă principiul unei critici participative și programatoare, care se structurează, printre

altele, în jurul refuzului a două condiții nodale: „Primo: faptul de a considera drept autentice filme ale zilelor noastre numai pe cele ale așa-zisei avangarde [cfr. *Hiroshima, mon amour*] care ar fi săltat dintr-o dată cinematograful într-un stadiu adult. Secundo: faptul că realismul critic și metodologia legată de acesta, ar fi depășite". Surprinse, la scurt timp, de o schimbare de forme ale realității sociale italiene și de o cultură de dincolo de Alpi (stil-critică, structuralism, semiologie etc.) adeseori acceptată și împrumutată pasiv, largi sectoare ale criticii cinematografice proclamă, împreună cu sfîrșitul și refuzul ideologiei, autonomia artei față de ea. Astfel, Porretta, într-un furios atac împotriva lui Lukács și a folosirii metodologiei sale, dezvăluie „renunțarea mai multor critici, care scriu pentru presa marxistă [...] la marxismul însuși" (n. 165, septembrie—octombrie). Atac împotriva lui Lukács fără a se recurge la texte, ci adeseori prin lecturi de a doua mînă.

„Bomba atomică, neocapitalismul, criza mișcării muncitorești alcătuiesc astăzi noul context istoric de care arta și critica nu pot să nu țină seama. Și rătăcirile, și renunțările revizionismului acritic, ale criticilor de stînga cultivatori ai îndoielii sistematice, trebuie văzute într-un asemenea context", scrie „Cinema Nuovo" în n. 169 din mai—iunie 1964, ca răspuns la polemicile de după Festivalul de la Porretta și reafirmă necesitatea, pentru a da răspuns noilor probleme, a unei „întoarceri la adevărata metodă marxistă, la marxismul autentic [...] O atare întoarcere, la urma urmei, i-ar scuti pe nemulțumiți, pe confuzionarii de astăzi de redescoperirea unor principii cunoscute". În paginile revistei, Sartre susține: „Astăzi, nu există altă ideologie în afara marxismului: ideologia burgheză strălucește prin propria absență, nu prin propria fermitate. [...] Astăzi, ne putem declara dezgustați de dogmatismul marxist, sau putem voi să credem că marxismul e depășit, că de mult ceea ce a fost bun s-a

asimilat şi părţile greşite au fost date la o parte. E vorba de o poză spirituală, care valorează cît valorează orice poză. Îmi spunea cîndva Che Guevara: «Nu e vina mea că realitatea e marxistă». Voia să spună că marxismul nu va fi depăşit, aşa cum nu va fi depăşită nici interpretarea dată istoriei ... atîta timp cît nu vor fi fost eliminate structurile economice şi sociale care ... au provocat naşterea ideologiei care le analizează şi le judecă" (n. 172, noiembrie—decembrie).

Bertolucci realizează *Prima della rivoluzione*, Înainte de revoluţie (film care „se leagănă între angajare şi dezangajare, între un cult al imaginii «înalt expresive» şi demolarea oricărui «cult al personalităţii», între «sex şi ideologic»" şi care „şovăie să coboare în mulţime şi să confrunte pe viu valorile şi non-valorile"; n. 172).

1965. „Cinema Nuovo" publică *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo* (Comemorare provizorie a personajului om), o contribuţie a lui Giacomo Debenedetti la regîndirea critică a experienţelor artistice din anii aceia[2], iar revista anticipează discuţia despre „cealaltă cultură" avansînd întrebarea *Un nuovo „dover essere" del cinema d'oggi*? (Un nou „cum ar trebui să fie" al cinematografului de azi?). Prospectează, apoi — faţă de un cinematograf care vrea să descrie, să ne facă să *vedem* lumea, în loc s-o explice, şi pretinde să oglindească „alienarea" şi devine el însuşi alienat — în direcţia arătată de Pirandello, citit însă în cheie brechtiană". o cale de ieşire, dacă nu chiar cea mai normală cale de ieşire, poate" (n. 177, septembrie—octombrie). Marco Bellocchio realizează

---

[2] Scrisă cu ocazia unei întîlniri din cadrul Festivalului de la Veneţia, la sugestia făcută de mine directorului de atunci al Festivalului, Luigi Chiarini. În acest foarte inteligent eseu al său, Debenedetti, à propos de Antonioni din *Aventura* şi *Noaptea*, plasat de noi printre autorii romanului modern şi ai antiromanului cinematografic, observă printre altele: „Acceptînd legile probabilităţii, Antonioni se revelează un narator modern. Mai greu mi se pare a-l recunoaşte fără doar şi poate ca autor de antiromane". În ce priveşte cea de a doua atribuire, noi adăugam — după cum s-a văzut — „într-un anume sens şi sub anumite aspecte".

I pugni în tasca (Cu pumnii în buzunare) dinaintea căruia cea mai mare parte a criticii, chiar și cea militantă, manifestă „o aprobare aproape absolută sau un entuziasm abia ascuns sau cade de-a dreptul în apologie, în extaz". Cineva scrie că „e vorba de cel mai bun debut italian de după *Obsesie* al lui Visconti". Revista noastră, recunoscînd talentul autorului, susține că demistificarea încercată rămîne „frînată înăuntrul limitelor unei revolte aproape din motive personale", structura filmului oprindu-se „la cumpăna dintre «tranche de vie» naturalistă [...] și deriziunea insolentă și anarhică" (n. 179, ianuarie—februarie 1966).

Capitulare în fața labirintului sau sfidare a labirintului? este titlul „editorialului 1966" prin care se redefinește, în noul context istoric, termenul de „angajare" și se trasează linia operativă a muncii culturale și politice a revistei în cadrul unei metodologii căreia i se confirmă validitatea. „Pentru cinematograful italian [...] acești din urmă ani se plasează sub semnul întîlnirilor ratate, al făgăduielilor nerespectate, al retragerii și al dezamăgirii. Criza cuprinde și industria [...] cinematografică italiană [care] e, de fapt, controlată de cea americană, nu doar prin coparticipări, ci mai ales prin sistemul de distribuire. [...] Procesul «interiorizării Americii» și-a atins punctul culminant. [...] Și regizorii italieni cei mai serioși sînt împinși, cum era de prevăzut, spre o progresivă integrare". O dată instalată «renașterea» la drept vorbind destul de îndoielnică a anilor '60 (inclusiv „operațiunea tineri" executată pînă la limita absurdului, „sub egida și aripa paternalistă a marilor case de producție"), începe „a doua restaurație, acea restaurație academică sau populistă tîrzie, dar de bună seamă nedureroasă și mistificatoare, semn al unei părți atît de mari a cinematografului nostru de azi, acostînd, printre altele, în rada lui Vancini din *Le stagioni del nostro amore* (Anotimpurile dragostei noastre). Bilanțul filmului antifascist, cu excepția a două sau trei opere, se încheia astfel într-o amplă operație

deteriorantă, care, departe de a propune din nou «problema» Rezistenței, valorile și limitele sale în lumina contradictorie a zilei de azi, îi îmbălsăma fațada «națională» și «unitară» într-o arcadie în care păstorii îmbrăcau provizoriu și abuziv veșmintele partizanilor. Pretinsul cinematograf despre actuala «alienare» a muncii, încredințat umerilor slabi ai unui Olmi crepuscular și ai unui deamicisian Fina, avea să se risipească în filistinism și in inconsistența contactelor sale cu o realitate cu mult mai complexă [și îndepărtată de o «alienare» înțeleasă în sens științific]... În timp ce «cazul» Rosi, după interesantul *Salvatore Giuliano*, avea să se redimensioneze în măsura reformistă și ilustrativă din *Cu mîinile pe oraș*. [...] Din păcate, situația actuală confirmă cu evidență vechile noastre perplexități asupra dezvoltării unui cinematograf în care vedem cu îngrijorare simptomele și urmele manifeste încă din 1948, ale unei crize profunde, inclusiv a vieții naționale". La fel, în privința unei reflecții asupra metodologiei: „Acum vreo trei ani, «Cinema Nuovo» a fost criticat de anumite sectoare ca «incapabil» și «inapt» să vadă și să înțeleagă noul ce-și croia drum în film. De aceea, metodologia îi era acuzată de subevaluarea unor fenomene ca «nouvelle vague», «new american cinema», «free cinema» și alte «mișcări» analoge; de aici, contradicția abstractă între «avangardă» și «tradiție». De fapt, efortul nostru era îndreptat spre cercetarea «bazelor ideologice» ale avangardei, fără să-i negăm dreptul la cetățenie artistică, dar demistificînd dihotomia dintre tradiție și avangardă și punînd în lumină legătură dintre aceasta din urmă, în formele sale ideologic negative, și decadență". Fără ca aceasta să însemne negarea existenței „nici a nisipurilor mișcătoare ale obiectivității, nici a inundațiilor subiective", fenomene cărora, dimpotrivă, li se cercetează cauzele. De unde întrebarea: cum să facem?, cu ce mijloace să operăm în sfera noastră? „În fața dezarmării ideologice, a «deschiderilor» nediscriminate, a cedărilor eluzive și a declarațiilor maximaliste [...] ni se pare că

noțiunile de angajare cognitivă, de confruntare critică — cu pseudocritică — cu problemele și contradicțiile istoricește determinate, de «tendință» și de luptă pentru o nouă cultură, redobîndesc o deplină valoare și actualitate. O indicație de tendință, deschisă și problematică, menită să-și găsească rațiunea, măsura cognitivă și contestatară într-o continuă și aprigă confruntare cu alternativele societății și ale timpului, resimțite și încercate una cîte una la nivelul individualităților, al istoriei și al limbajului lor. Mai credem încă în posibilitățile unui cinematograf în stare să redobîndească — nu prin scheme abstracte, ci printr-o căutare vie și complexă — un punct de vedere rațional asupra lucrurilor, o conștiință și o poziție cu tendință".

„Socotim că a seconda formarea și creșterea acestei conștiințe e calea obligatorie pentru o critică de film care — salvînd judecata de valoare asupra diferitelor opere și personalități artistice în parte — nu vrea să se mărginească la a «înregistra» pasiv, ci tinde să cunoască și să parvină la semnificația intervenției și la necesitatea solicitării sale" (n. 182, iulie—august).

În 1967, tendința conturată în „editorialul 1966" își găsește confirmarea, se limpezește și devine mai gravă. Scrie „Cinema Nuovo" n. 187 (mai—iunie): „Cinematograful italian, astăzi, prin acordurile de închiriere, e aproape în întregime în mîinile americanilor. Situația economică, așa cum era inevitabil, a avut imediat o consecință culturală. Cinematograful italian a început să imite prototipurile stăpînului: mai ales, «westernul», care e prototipul prototipurilor industriei hollywoodiene. [...] În temnița prototipului, pușcăriașii italieni, totuși, se mișcă. De aceea, avem datoria să urmărim cu atenție tot ceea ce se întîmplă în diferitele celule". La Bologna, în luna decembrie, din inițiativa Festivalului internațional al cinematografului liber de la Porretta, se desfășoară o consfătuire între critici și regizori pe tema: „Cinematograful italian în pragul anilor '70 dialectică a ideilor și autonomie a structuri-

lor."[3] „Cinema Nuovo" scrie: S-a tras din plin împotriva invaziei capitalului SUA în cinematograful italian, ca și cum acesta din urmă nici n-ar mai exista. Nimic de obiectat, dacă denunțarea ar fi evitat două echivocuri care, în schimb, s-au strecurat din nou, insidios: opunerea unui capital «curat» italienesc, unui capital «murdar» american și apărarea autarhică a cinematografului «nostru». Care cinematograf? Absența celor «mai mari» regizori și tăcerea celor puțini de față constituie, ea însăși, un răspuns elocvent. Cu o singură excepție: intervenția lui Valentino Orsini, care a repropus cu tărie, în fața pretinsei «obiectivități» a capitalismului și a miturilor sale, valoarea actuală a unui cinematograf politic revoluționar. Din păcate, o știm prea bine, «documentele» acestui cinematograf sînt extrem de puține. [...] Pentru noi, discuția se mărginește la filmele Tavianilor, și, doar în parte, la așteptarea *Osîndiților pămîntului* de Orsini" (n. 191, ianuarie—februarie 1968).

---

[3] Față de întîlnirea de la Porretta Terme din septembrie '63, despre care se vorbește pe larg în *Il dissolvimento della ragione* (Dizolvarea rațiunii, Milano, Feltrinelli, 1965), se înregistrează cel puțin două fapte interesante. Cel dintîi privește frecvența, la Bologna, a unor teme și termeni cum ar fi conștiință ideologică, contestare, alternativă la sistem etc., în intervențiile multora care — în cursul dezbaterii de la Porretta și după aceea — le eliminaseră ca primejdioase și schematice, pentru a îmbrățișa în mod nediscriminat cauza oricărui demers de avangardă; unii au recunoscut și dublul aspect al anumitor filme: interesante, viabile din punct de vedere artistic, de demistificat însă pe plan ideologic. Al doilea fapt, desigur nu o răsturnare pozitivă de poziție, este reevaluarea unui anumit discurs contestatar, însoțit deseori de convingerea, mai mult ori mai puțin explicită, că el poate să treacă exclusiv prin structurile existente. De altfel, alternativa nu se află — cum ar fi fost pe placul anumitor maniheiști reînviați — printre cei care ar face revoluție zi de zi (eventual în stufărișurile guvernului și la umbra instituțiilor de stat) și printre cei care s-ar limita să vorbească despre revoluție, ci printre cei care sînt cu totul inserați în sistem — chiar dacă posedă carnetul de membru al unui partid „de opoziție" — și care combat sistemul și caută să contribuie, într-un fel sau altul, la răsturnarea sa. Și în cinematograf și prin cinematograf.

1968, anul contestației. Sloganurilor captivante, foarte la modă, „Cinema Nuovo" le opune analiza fenomenului, inclusiv căutarea unor posibile echivocuri. În n. 194 (iulie—august), publică un articol al lui Giulio Carlo Argan cu titlul programatic: *Critica, insofferenza e contestazione al potere* (Critică, intoleranță și contestare a puterii). „Mobilul ideologic și țelul politic ale agitației intelectualilor nu sînt încă foarte limpezi. Ne aflăm în momentul insuportabilității și contestării puterii, dar nu se vede dacă această contestație precede opțiunea politică și o pregătește, sau dacă o infirmă și o depășește. Cert e că, dacă, eventual, contestația s-ar revărsa în dezangajare politică, riscul ar fi grav: puterea care, instrumentalizînd cultura, o privează de politicitatea sa intrinsecă, nu caută decît asta". Antonioni concepe *Zabriskie Point* și declară revistei: „Noul meu film va reprezenta, pentru mine, o angajare morală și politică mai deschisă [...] Astăzi mă simt înclinat mai mult să joc rolul protagonistului, decît al martorului [...] Pentru noi, regizorii, e vorba de a găsi un acord nou între realitate și imaginație, între document și fantezie" (n. 194). Între timp se proiectează „deși cu întîrziere, adaosurile și surogatele filmului *Cu pumnii în buzunare*: *Grazie zia* (Mulțumesc, mătușă) de Salvatore Samperi și *Escalation* de Roberto Faenza. Cesare Zavattini promovează inițiativa „Cinejurnalelor libere" — prefigurare *ante litteram* a „cinematografului militant", nescutită totuși de ambiguități ideologice — cu scopul de a crea o vastă contrainformare asupra represiunii în Italia. Ugo Gregoretti realizează *Apollon*, care ar trebui să anticipeze nevoia, resimțită de o parte a clasei proletare, de-a avea în autogestiune informația, dar filmul apare foarte echivoc. Un corectiv, în această privință, e adus de „cinematograful de piață" al lui Sciascia, Maddeo și Termine.

În 1969, cu eseul *L'altra cultura e il Dio affogato nel nostro sangue* (Cealaltă cultură și Dumnezeul înecat în sîngele nostru), scris în legătură cu *Osîndiții pămîntului* de Valentino Orsini (film ti-

pic „înăuntrul sistemului împotriva sistemului"), revista precizează termenii teoretici și metodologici ai problematicii „celeilalte culturi", ale unei culturi care, prin medieri politice succesive, se opune sistemului, contribuind la construirea unei culturi și a unei arte marxiste. *Osîndiții pămîntului* apare, în acest cadru, ca „filmul cel mai înaintat și mai matur", din punct de vedere ideologic și politic, „din întreg cinematograful italian trecut și prezent. [...] Operă «didactică», de învățătură, provocatoare de idei și deloc gastronomică, ea se inserează într-un mod precis de a gîndi cinematograful, adică trimite la Brecht, chiar dacă vădește și prezența lui Pirandello", poli, și unul și celălalt, prin care se determină (și regîndește) atitudinea noastră față de „o cultură care nu e a noastră, care am vrea să nu fie a noastră, față de fascinația pe care ea continuă să o exercite asupra noastră". Și, de aceea, „film revoluționar deci, chiar dacă — așa cum susțin unii pentru a-l demola, și încă unii dintre aceia care ar trebui să-i fie aliați firești — Orsini nu înfățișează toate formele prin care se poate dobîndi sistemul și lua puterea". Dar, „în fața crizei diferitelor procese revoluționare, Orsini afirmă cu tărie că singura strategie posibilă pentru eliberare stă în lupta armată", amintindu-ne, tocmai, de „prima responsabilitate: practica" (n. 200, iulie—august). Pasolini realizează *Porcile*, film din multe puncte de vedere simptomatic și premonitor: „În acest interesant și inteligent eseu asupra canibalicului, autorul operează o comparație între sălbatici și popoarele civilizate, susținînd o regresiune a prezentului față de trecut, o întoarcere în sens invers [...], de la un punct atins la un punct anterior acestuia" (n. 201, septembrie—octombrie).

Anul 1970 se deschide cu o anchetă despre *L'eredità del Maggio francese* (Moștenirea lunii Mai franceze) în cinematograf, prin care revista repropune și analizează termenii acestei experiențe, îi stabilește echivocurile în lipsa unei adecvate maturizări istorice, rezolvată în limitele în-

guste ale autobiografismului, indică diferitele motive ale refluxului ideologic și prospectează, în direcția „celeilalte culturi" — căreia îi articulează motivele și la nivelul antropologic destinat subculturilor — calea metodologică spre antagonism (n. 203, ianuarie—februarie și n. 204, martie—aprilie). Antonioni realizează *Zabriskie Point*, film prin care cultura burgheză exprimă un act matur de reflecție și de autodeterminare istorică (n. 205, mai-iunie). Considerînd cinematograful nu doar în exclusivitatea fenomenului său, ci ca „mijloc audiovizual", „Cinema Nuovo" este prima revistă italiană care intervine în legătură cu fenomenul videocasetelor printr-o anchetă — *La quarta età dell'immagine in movimento* (A patra vîrstă a imaginii în mișcare) — care s-a întins pe întreg anul. „Viitorul, și în domeniul spectacolului cinematografic, a început deja", se scrie. „El s-a ivit în contextul progresivei expansiuni a tehnologiei și a științei, care oferă instrumente inedite reproductibilității tehnice a operelor. Înregistrate pe cartușe introduse în cutii speciale puse în legătură cu aparatul de televiziune, vom putea proiecta filmele direct pe video. Care sînt perspectivele acestei autentice revoluții?" La această întrebare răspund editurile, producătorii, cercetătorii. Revista subliniază că „prin definiție și distribuție a rolurilor în interiorul sistemului, o tehnologie avansată în mîinile clasei dominante tinde să alunge înapoi: pe o distanță — și eficacitate — de multe lungimi, culturile antagoniste sau subalterne". Și că faptul e adevărat, o confirmă întreg cinematograful, în istoria sa, și, înaintea videocasetelor, televiziunea, problemelor căreia „Cinema Nuovo" îi dedică, chiar la apariția tehnicii video, un spațiu amplu și printre altele o dezbatere pe baza unui eseu fundamental al lui Adorno, cu contribuții ale lui Argan, Cases, Fortini, Giammanco.

În 1971 se fortifică tendința — inițiată de Petri cu *Anchetarea unui cetățean mai presus de orice bănuială* — a „filmelor reformiste înăuntrul sistemului", care critică abuzul de putere în genere,

iar nu puterea în sine. Revista subliniază faptul că o contribuţie esenţială la eficacitatea cinematografului politic poate fi dată, în cadrul unui „consum negastronomic", de decentralizarea culturală (n. 210). „Cinematograful militant" caută un spaţiu antagonist. Un succes — chiar şi de cassă — surîde „dramaticelor reprezentări ale conflictului dintre unele caracteristici «reacţionare» ale ţesutului economico-politic al naţiunii şi un oarecare 'erou bun', purtător de cuvînt al unor instanţe sociale mai moderne şi mai «umane»", ca şi cum ar fi de ajuns un magistrat bun pentru a face ca magistratura să devină mai bună. Exemplare, în această privinţă, „în tematica lor de centru-stînga", sînt, la niveluri diferite, *Mărturisirile unui comisar de poliţie făcute unui procuror al republicii* de Damiani, *Califa* lui Bevilacqua, *Sacco şi Vanzetti* de Montaldo (n. 211, mai—iunie), precum şi, sub anumite aspecte, *Clasa muncitoare merge în paradis* de Elio Petri (n. 213, septembrie—octombrie). O tendinţă care va da semne de ulterioară deteriorare, pînă la limitele celei mai rîncede „commedia all'italiana", pe tot parcursul anului 1972. Cinematograful militant tinde spre „un cinematograf politic care să refuze compromisul şi să intervină direct în formarea unei culturi de clasă". Din punct de vedere ideologic, el se plasează „pe direcţia lui *a da cunoştinţe*, a lui *a comunica fără a reprezenta* [filme non dramaturgice], sărind peste toate medierile conceptuale pe care societatea burgheză în care trăim vrea să le impună şi proletariatului. Nu degeaba, dincolo şi în afara cinematografului, acest *cinematograf* tinde să fie un moment de luptă, o acţiune practică de angajat acolo unde e luptă şi acţiune practică" (n. 214, noiembrie—decembrie). Din examinarea aproape a întregii producţii aparţinînd acestei mişcări, „Cinema Nuovo" îi conturează astfel, în 1972, cele două tendinţe fundamentale: cea care „acordă cinematografului militant rolul amplu de contra-informare şi cea care, în schimb, aspiră la autogestiunea contrainformării din partea clasei proletare. [...] O tendinţă se adre-

sează clasei ca uneia din partea căreia intelectualul a primit un mandat: informează presupunînd că formează conștiințe; cealaltă tendință pleacă de la clasa care informează despre luptele și starea ei de conștiință. De aici derivă, firește, o utilizare politică diversificată a filmelor. În timp ce unii își dezvoltă capacitatea de informație, ca să zicem așa, pe orizontală, stimulînd noi raporturi înăuntrul unei clase nu totdeauna omogene, ceilalți operează pe verticală, asupra unor grupuri dinăuntrul clasei, omogene, pentru care filmul înseamnă o reflecție politică în momentul luptei „(n. 220, noiembrie-decembrie). Formația metodologică și politico-culturală a revistei, în evaluarea unui fenomen sau a altuia, precum semiologia, rămîne neschimbată. Á propos de cinematograful militant, în accepția amintită, revista susține nu doar valoarea strict politică, ci și legitimitatea unei alte modalități de a face cinematograf împotriva celor care o neagă, pe temeiul esteticilor tradiționale. În ceea ce privește abordarea semiologică în studiul limbajului cinematografic, „Cinema Nuovo" susține că e oportună, dar întreprinsă totuși de o anume formă de critică, nu de critica în stare să asume, pe lîngă aceasta, și alte forme, și trimite la avertismentul adresat de Maiakovski formaliștilor ruși în 1923 (de care am mai amintit).

Făgăduielile neîmplinite, cedările și dezamăgirile, chiar și din partea celor care se proclamă adeseori „revoluționari", găsesc, credem, un răspuns în ultima pagină a lui Lukács, apărută în n. 217 (mai-iunie): „Revoluția e un fapt foarte specific de care nu ne putem apropia cu psihologia vieții cotidiene. Să-mi fie îngăduit să mă exprim într-un mod paradoxal: revoluționarul este acea persoană în care răbdarea se unește cu nerăbdarea. Singură, nerăbdarea poate crea un soi de «happening» și după cincisprezece sau douăzeci de «happening»-uri se poate întîmpla ca fostul revoluționar, ajuns un dezamăgit, un cinic, să se integreze în «establishment». Faptul că un om devine revoluționar — cum a fost revoluționar Blanqui în Franța și

Bebel în Germania — depinde de o viață întreagă. Sarcina revoluționarului este: în orice clipă, în orice fel, să pregătească revoluția, dar în același timp să știe că nu depinde de el cînd vine «situația revoluționară »". În cazul cinematografului italian au fost multe *happening*-uri, și, dezamăgiți, mulți regizori, au devenit cinici și s-au integrat în sistem.

Devierea stalinistă

Scrie Althusser: „Așa cum a fost propus și folosit, teoretic și politic, conceptul de «cult al personalității » nu era un simplu nume de obiect: nu se mulțumea să desemneze fapte («abuzurile », «violările legalității sovietice »). El avansa totodată — din moment ce i se atribuiau în mod deschis — pretenții *teoretice* (explicative): acestui concept i se încredința sarcina de a da seama despre «esența » faptelor pe care le indica. Așa a fost folosit, prin urmare, din punct de vedere politic. Or, acest pseudo-concept, rostit cu solemnitatea dramatică pe care o cunoaștem, denunța de bună seamă anumite practici: «abuzuri », «greșeli » și, în anumite cazuri, «crime ». Nu explica nimic din condițiile și din cauzele lor, pe scurt, din ceea ce le determina *dinăuntru*, adică din formele lor. Pe deasupra, fiindcă *pretindea* să explice ceea ce, de fapt, nu explica deloc, acest pseudo-concept nu putea decît să-i deruteze pe cei pe care ar fi trebuit să-i lumineze. Să fim și mai expliciți? Reducerea gravelor evenimente din treizeci de ani de istorie sovietică și comunistă la această pseudo-explicație a «cultului » nu era și nici nu putea să fie eroarea sau *lapsus*-ul unui intelectual antireligios: era, știm cu toții, un act politic al unor conducători responsabili, o manieră *unilaterală* de a pune problemele; nu ceea ce se cheamă, vulgar, «stalinismul », ci ceea ce mi se pare necesar să definesc, în afară de cazul cînd refuzăm să *gîndim*, printr-un *concept*, fie și provizoriu: *devierea «staliniană »*. Și, în fe-

lul acesta, un mod de *a nu pune deloc problemele*. Mai precis, a fost (și mai este) un mod de a căuta cauzele unor evenimente grave și formele în care se manifestă, în anumite defecte ale practicii suprastructurii *juridice* («violările legalității socialiste»), dar fără a aduce niciodată în cauză, pentru fapte de o asemenea gravitate și de o asemenea durată (fie și cu titlu de ipoteză!), ansamblul aparatelor de stat care constituie suprastructura (aparatul represiv, aparatele ideologice, deci partidul) și, mai ales, fără a atinge nicicînd rădăcina: *contradicțiile* în procesul de construire a socialismului și în linia sa; fără a atinge, adică, formele existente ale raporturilor de producție, raporturile de clasă și lupta claselor, care a fost declarată chiar atunci, cu o formulă nicicînd dezmințită, ca fiind «depășită» în URSS. De aceea, aici trebuie căutat pentru a găsi cauzele *interioare* ale desfășurărilor «cultului» — cu prețul de a descoperi și altceva [...]".

„Așa *cum* ne-a fost dezvăluită", continuă Althusser, „în termenii declarațiilor oficiale, care semnalau anumite fapte, dar fără a se ajunge, în absența unor explicații marxiste, să se stabilească o *linie de demarcație* care să o diferențieze de denunțările cu mult anterioare, ale ideologiei burgheze cele mai anticomuniste, și ale teoriei troțkiste «antistaliniene»; așa cum ne este dezvăluită, circumscrisă numai «violărilor *legalității* socialiste», în timp ce comuniștii din URSS și din lumea întreagă aveau, în acest sens, o experiență mult mai «aprofundată» — devierea «staliniană» nu putea, la limită, să provoace, dincolo de manipulările «clasice» din partea anticomuniștilor și a antisovieticilor, decît două efecte posibile. *Sau o critică de stînga*, care acceptă să vorbească de deviere, fie și foarte contradictorie, și care se bizuie, în scopul de a o *defini*, pe cercetarea corectă a cauzelor sale istorice fundamentale, adică [...] nu a Omului (sau a Personalității), ci a suprastructurii, a relațiilor de producție, deci starea raporturilor de clasă și a luptei de clasă în URSS — o cri-

tică ce poate vorbi numai și numai în cunoștință de cauză, nu numai de Dreptul violat, ci și de motivele violării. *Sau o critică de dreapta*, care se agață și se limitează la anumite aspecte ale suprastructurii *juridice* și, bineînțeles, poate invoca atunci Omul și drepturile sale, opunînd Omul violării drepturilor sale (sau, și mai simplu, «consiliile muncitorești» — «birocrației»). Lucrurile stau în felul următor: nu s-a *simțit* niciodată, în practică, decît una dintre critici, cea de a doua. Iar formula oficială a criticii «cultului», a «violărilor legalității socialiste», departe de a ține la distanță anticomunismul burghez cel mai violent, departe de a ține la distanță antistalinismul troțkist, le furnizează un argument istoric *nesperat*: din acesta își trag amîndouă o justificare, un al doilea suflu vital. [...] Dacă e așa, dacă devierea «staliniană» nu se reduce doar la «violările legalității socialiste»; dacă ea ține de cauze mai profunde în istoria și în *concepția* luptei dintre clase; și admițînd, totuși, că sovieticii sînt acum feriți de orice violare a *dreptului* —, prin aceasta, nici ei, nici noi nu am ieșit din devierea «staliniană» (din moment ce nici cauzele, nici mecanismele, nici efectele acesteia nu au format obiectul unei «analize concrete» în sens leninist, adică al unei analize marxiste și științifice), *prin miracolul denunțării «cultului personalității»* sau prin practica unei rectificări minuțioase, iluminate de o analiză. În aceste condiții, cu elementele trecute și prezente de care dispunem, inclusiv tăcerea oficială care le sancționează, se poate paria că linia «staliniană», debarasată de «violări» ale «dreptului», deci «liberalizată» — întrucît economismul și umanismul merg mînă-n mînă — îi va supraviețui lui Stalin și, bineînțeles, Congresului al XX-lea“[4].

Á propos de „cultul personalității“, Lukács îmi scria: „[...] problemele la care vă referiți sînt de o importanță și de un interes remarcabil, și, în

---

[4] Louis Althusser, *I fondamenti teorici della deviazione* (Fundamentele teoretice ale devierii staliniene), în *Umanismo e stalinismo*, cit.

realitate, ar trebui discutate împreună într-un colocviu direct. Cred că așa-numita depășire a cultului personalității înseamnă încă puțin dintr-un punct de vedere ideologic. E o schimbare a tacticii, și chiar dacă o mișcare comunistă e foarte bine condusă cum e la voi, în Italia, simpla tactică nu e valabilă. Mișcările de massă nu pot fi conduse într-un mod pur tactic, iar pentru a ne întoarce la concepția despre lume a lui Marx, cu scopul de a o aplica într-o măsură corectă la o realitate complet schimbată între timp, sînt necesare eforturile considerabile. Aici, la noi, sîntem încă la începutul întorsăturii dorite".

„Este extraordinar de interesant faptul că dumneavoastră vreți să aplicați la filme asemenea probleme. Situația, astăzi, e destul de problematică. Pe de o parte, un număr tot mai mare de oameni simte că ipotezele, cele dominante în 1945, și-au pierdut rațiunea de a fi; de aceea, apar pretutindeni crize multiforme, iar noi ne aflăm abia la începutul clarificării lor. Pe de altă parte, în ceea ce privește filmul, în acest context, ar putea să ia naștere o confuzie aparte. Filmul e prin sine însuși un gen mai imediat decît altele și, consecvent cu modul său tehnic de producție, un gen care se pretează să fie manipulat în sens capitalist. De aici derivă complicații particulare, iar dumneavoastră aveți desigur dreptate cînd socotiți că e posibil să se dea răspunsuri reacționare la problemele epocii. Așa se întîmplă totdeauna în timpuri de criză".

„Scriu aceasta, firește, ca observator nespecializat în cinema. Sînt atît de prins de munca mea, încît mi se întîmplă destul de rar să văd filme noi. În paranteză fie spus: ați văzut *Zile reci* al compatriotului meu András Kovács? M-a interesat foarte mult"[5].

---

[5] György Lukács, *Film, ideologia e culto della personalità* (Film, ideologie și cult al personalității), în „Cinema Nuovo", Genova, a .XVI, n. 188, iulie—august 1967. În această scrisoare, filosoful ungur răspundea următoarelor întrebări: 1. În diferite împrejurări, chiar și de curînd,

În genere, cel mai bun cinematograf mut, în URSS, a pus accentul pe masse și nu pe un personaj central; respingerea figurilor individuale care se ridică deasupra poporului protagonist, precum și „trama-narațiune" care scoate în relief tocmai personalitatea individului. Excepție exemplară, „Mama" lui Pudovkin. Trecerea de la „cronică", de la documentarul reconstituit de regizor, la subiect și la construirea personajului — trecere care definește cinematograful sonor sovietic — este caracterizată, în diferite cazuri, de echivocul eroului pozitiv fără contradicții profunde și cu adevărat dialectice, de opere veleitare, socotite realiste, dar de fapt ratate pe planul realității și al artei. Confirmă această judecată filme cum sînt *Contraplan* de Ermler și Iutkievici și *Învățătorul* lui Gherasimov. Mai convingătoare, chiar dacă se simte deja în ele cultul personalității, personajele create de Vasilievi în *Ceapaiev*, despre faimosul conducător din războiul popular, și de Dovjenko în *Sciors*. Abordarea „psihologică" în primul film și multe scene de viață ucraineană în cel de-al doilea sînt demne de secvența culminantă din *Noi, cei din Kronstadt*, unde Dzigan evocă cu o rară eficacitate episodul marinarilor cople-

---

v-ați referit cu insistență la problemele, uneori neliniștitoare, pe care cultul personalității le-a propus lumii socialiste. Nu credeți că în critica acestui cult a existat și există și acum o deformare instrumentală și că această accepție a servit ca acoperire unor forme revizioniste și de substanțială neîncredere în metodologia marxistă? 2. Și noi, împreună cu dumneavoastră, considerăm că situația culturală, așa cum se prezintă astăzi, pretinde o cercetare marxistă coerentă, integrală, rațional confientă. Cărei cauze atribuiți răspîndirea, în straturile intelectuale ale „stîngii" a acestui soi de neîncredere în marxism? 3. Ni se pare că cinematograful reflectă și înregistrează destul de explicit (îndeosebi prin opere ale tinerilor și ale așa-zisului „nou val") o atare criză. Nu credeți că această teoretizare a dezangajării constituie un sprijin — nu totdeauna dezinteresat — oferit culturii reacționare din interiorul dispozitivului de stînga? 4. Dintre filmele pe care ați avut ocazia să le vedeți de curînd, care vi se par mai semnificative în registrul unei indicații renunțatare și care unei indicații de perspectivă?

șiți și aruncați în mare, din înaltul falezei, cu încheieturile mîinilor legate și cu o piatră de gît.

Este așadar adevărat, cum li se pare multora, că dezvoltarea cinematografului în URSS s-ar fi oprit o dată cu filmul „mut"? Dacă, într-adevăr, în multe cazuri se cuvine observată aburirea acelei splendori formale cu care iubitorii străini ai filmelor sovietice erau obișnuiți — nota Eisenstein în 1935 — aceasta derivă din faptul că „cinematografia noastră, în faza actuală, e complet absorbită într-o altă sferă de cercetare". Faptul nu constituie nici o surpriză pentru Eisenstein, ci o „logică a dezvoltării", cu rădăcini în însuși nucleul stadiului precedent. Așa încît, cei care, ca și el, fuseseră cei mai fervenți partizani ai stilului epic de massă, ai cinematografului fără subiect și actori, suferă tocmai un asemenea proces[6], care-l va duce în curînd la *Nevski*, primul său film axat pe un personaj, pe o mare figură istorică a trecutului, interpretată de un eminent actor profesionist, Cerkasov, Eisenstein a înțeles imediat enorma importanță a sonorului, necesitatea unei înnoiri a căutărilor tematice și structurale deopotrivă. Probă e, în afară de *Nevski*, neterminatul *Ivan cel Groaznic*, realizat în perioada cea mai neagră a schematismului sectar și care rămîne una dintre operele sale cele mai mari. Același lucru poate fi spus și despre Pudovkin din *Întoarcerea lui Vasili Bortnikov*, care, precedînd Congresul XX, lua poziție împotriva prea numeroaselor opere — și nu doar cinematografice — „pilduitoare", apologetice, „epico

---

[6] Dar dincolo de această încuviințare, Eisenstein polemiza indirect cu noile directive legate de „realismul socialist" văzut incorect și, așa cum s-a mai spus, nu uită să se refere la „aburirea, în multe cazuri, a acelei splendori formale" a cinematografului sovietic anterior (cfr. intervenția sa la Conferința de creație panunională a lucrătorilor din cinematografia sovietică ținută în ianuarie 1935; textul se află, sub titlul *Forma cinematografică: probleme noi*, în *Formă și tehnică a filmului și lecții de regie*, cit. Trebuie subliniată următoarea frază: „Chiar dacă, în mod firesc, există nuanțe individuale în interpretarea unui stil unic: realismul socialist".

monumentale". Nu încape îndoială, de altfel, că primul deceniu al fonofilmului sovietic a fost bogat în opere remarcabile: e de ajuns să amintim *Dezertorul*, al aceluiași Pudovkin, și *Drumul vieții* de Ekk.

Greșită e afirmația lui Marshall McLuhan. „Filmul vorbit a însemnat moartea cinematografului sovietic deoarece rușii, ca toate culturile orale și înapoiate, simt o irezistibilă nevoie de participare, frustrată de adaosul sunetului la imaginea vizuală", scrie el. „Pudovkin și Eisenstein au atacat filmul sonor, dar se gîndeau că, dacă sonorul avea să fie folosit în mod simbolic și contrapunctic, iar nu realist, imaginea vizuală ar fi suferit mai puține pagube"[7]. Sonorul nu a însemnat deloc condamnarea cinematografului sovietic și nicicînd Eisenstein și Pudovkin nu au atacat fonofilmul, dimpotrivă, au văzut în sonor un mijloc de expresie cu totul cinematografic, capabil să sporească intensitatea artistică a montajului; iar manifestul despre asincronism lansat de ei împreună cu Alexandrov[8], țintea să combată daunele derivate dintr-o întrebuințare greșită, mecanică a cuvîntului și zgomotelor. McLuhan dovedește că nu cunoaște opera lui Eisenstein și nici scrierile teoretice ale marelui regizor. Puține și fragmentare „lecturi" de filme, informații deseori de mîna a doua și imprecise, mari și încă neumplute goluri, împiedică formarea unei imagini limpezi — exactă, liberă de prejudecăți — a cinematografiei sovietice. Astfel, în această cinematografie, „dezghețul" nu începe în 1956 cu *Al 41-lea* și nici nu se încheie în 1961 cu *Cer senin*, ambele aparținîndu-i lui Grigori Ciuhrai. „Dezghețul" trebuie, oricum, pus în legătură, raportat la era staliniană din a doua perioadă postbelică, atunci cînd sînt lăudate, acritic, filme mediocre, false și conformiste ca, de exemplu, *Căderea Berlinului* al lui Ciaureli.

---

7 Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit.

8 Cr. *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*, Viitorul sonorului. *Declarație*, 1928, în vol. cit. Regizori sovietici ca Eisenstein și Dovjenko au simțit nevoia sunetului în filmele lor mute și au căutat să-l exprime vizual.

Pentru a fi „credincios liniei“ sectarismului, cinematograful sovietic a ocolit problemele epocii, a susţinut teoria greşită a lipsei de conflict (începînd de la cele private), a oricărei antinomii şi problematicităţi în lumea socialistă. Manipularea ideologică a înlocuit realul cu „idealul“: secvenţelor şi dialogurilor sforăitoare ale filmelor le corespundea o situaţie istorică foarte diferită. În apologia eroului, perfect şi fără nici o contradicţie, în absenţa oricăror incertitudini sau slăbiciuni, regizorii răsturnau înseşi principiile materialismului istoric cu privire la reprezentarea artistică a oamenilor mari. Aceştia trebuie zugrăviţi în aspectul lor concret şi neoficial, fără coturni în picioare şi fără aureolă în jurul capului: în toată vitalitatea lor, cu viguroase culori rembrandtiene, pătrunzînd în viaţa particulară, arătîndu-i în *négligé* cu tot anturajul lor de subalterni de tot soiul; numai aşa ne vom apropia de o descriere reală, fidelă, a persoanelor şi a evenimentelor. „În aceste tablouri rafaeliene, celeste, ei sînt zugrăviţi cu o totală lipsă de realism“.

În filmul *Al 41-lea* se împletesc conflictele private (iubirea unei tinere revoluţionare pentru un ofiţer ţarist) şi conflictele publice (responsabilitatea femeii faţă de ideologie). Ciuhrai, ar spune sociologul american Wright Mills, vede şi evaluează marele context al faptelor istorice în reflexele sale asupra vieţii interioare şi asupra comportării exterioare a unei serii de categorii umane, sesizează biografia şi istoria în raportul lor reciproc în cadrul societăţii, opune dificultăţile personale de mediu, care ţine tocmai de biografie, problemelor publice de structură socială, care ţin, în schimb, de istorie. Regizorul, aflat aici la debutul său, nu va mai atinge niciodată — nici în *Cer senin*, nici în *Balada soldatului* — această fericită îmbinare de contradicţie şi sinteză. În această privinţă, indicativ e, în genericul filmului *Al 41-lea*, numele lui Mihail Romm, „director artistic“ al peliculei, adică supervizor în sensul cel mai amplu şi mai complet al termenului. Dacă Pu-

dovkin, cu *Bortnikov*, și Eisenstein, cu cele două părți ale lui *Ivan cel Groaznic*, reafirmă dreptul de cetățenie al conflictelor private în societatea sovietică, anticipînd de-a dreptul unele hotărîri ale Congresului al XX-lea, bătrînul Romm oferă în 1962 primul și adevăratul, autenticul film al „dezghețului".

Respingînd „iremediabilele fraze șuierate", în *Nouă zile dintr-un an* el ne prezintă, fără optimisme facile și pesimisme schematice, momente nodale ale omului în URSS, reflecții asupra anilor noștri atît de complecși și contradictorii. Personaje vii și în conflict, problematice, discută sensul și semnificația unei epoci în echilibru oscilant între progres și barbarie renăscîndă, destinul omenirii. În intimitatea lor și în relațiile lor publice, ei reflectă crize, incertitudini, îndoieli. Nu întîmplător protagoniștii filmului sînt fizicieni, aflați azi în centrul unor probleme nodale. Prin importanța tematică și folosirea mijloacelor de expresie, filmul *Nouă zile dintr-un an* îi corespunde lui *O zi din viața lui Ivan Denisovici*. Din cele cunoscute direct de noi, din filmele văzute, inclusiv cele văzute la Moscova, nu ni se pare că cinematograful sovietic ar fi egalat analiza stalinismului oferită de povestirea lui Aleksandr Soljenițîn. Desigur, există opere mai bune, mai profunde decît cele care au ajuns în Italia, printre care și supralicitatul *Zboară cocorii* de Mihail Kalatozov învechit sub unghi formal și redundant. Și totuși, se poate susține că cinematograful sovietic al „dezghețului" apare reticent: zice și nu prea zice, se oprește la moartea lui Stalin, dînd acestei morți o imagine alegorică ușor simplistă, prin viziuni ale primăverii, de exemplu, și muzici festive. Regizorii, chiar și cei mai tineri, ne descriu doar în parte, ca să folosim cuvintele lui Lukács, pînă la ce nivel a fost statornicit pericolul „cultului personalității", cum și în ce măsură s-a reacționat și se reacționează la epoca aceea, în ce mod experiențele acumulate, fermitatea, prăbușirea sau adaptarea, încercă-

rile depășite cu succes sau înfrîngerea, au influențat și influențează atitudinile de ieri și de azi.

„Tovarășe al meu, Stalin, chiar dacă ați fi cu adevărat Dumnezeu, tot nu v-aș crede cînd spuneți că sînt un naționalist bun de stigmatizat și de ținut cu pîine și cu apă. Dacă nu există o ură preconcepută, dacă nu există dispreț și reavoință pentru nici un popor de pe pămînt, și nici pentru destinul său, nici pentru fericirea sa, nici pentru demnitatea sau bunăstarea sa, să fie oare iubirea de popor naționalism? Și înseamnă, oare, naționalism nemulțumirea față de obtuzitatea birocraților, a traficanților cu sînge rece sau neputința unui artist de a-și înfrîna lacrimile cînd poporul suferă? De ce mi-ați transformat viața într-un supliciu? De ce mi-ați luat bucuria? De ce îmi călcați cu cizmele numele? De altfel, vă iert. Căci sînt o părticică din popor. Dar sînt mai mare decît dumneavoastră. Fiindcă sînteți atît de mic, vă iert micimea, răutatea; nici dumneavoastră nu sînteți perfect, deși lumea vă adoră. Dumnezeu există. Dar numele său e «întîmplare»". Sînt cuvinte cuprinse în *Carnetele de însemnări* ale lui Dovjenko[9], dramatic revelatoare pentru a înțelege cum și în ce măsură unii regizori au reacționat la era jdanovistă spre a-și reafirma autenticul lor marxism. „Ca artist, aparțin omenirii și o servesc", mai citim în *Carnetele de însemnări*.

Roșii și albii („Csillagosok, katonàk", 1967), filmul lui Jancsó Miklòs difuzat în Italia cu titlul *Armata călare*, confirmă prezența și vitalitatea tînărului cinematograf ungar, în avangarda celor din est, după afirmarea celor din Polonia, Cehoslovacia și, într-o măsură mai mică, din Iugoslavia. În acest film, Jancsó se constituie în personalitatea cea mai cunoscută și cu o tendință precisă, care trimite din punct de vedere stilistic, sub anumite aspecte, la Eisenstein. Alături de el s-au afirmat și alții, plasîndu-se în contexte lingvistice și cultu-

---

[9] În *„Istkustvo Kino"*, nn. 1, 2, 4, 5, Moscova 1963. Traducerea italiană în n. 6 din „Caietele lui 'Cinema Nuovo'", Firenze, Sansoni, 1973.

rale diferite, sub influența exemplului lui Antonioni întîi, apoi a *„noului val“* francez. Pe de altă parte, îi unește pe toți o unică voință: critica greșelilor comise, în viață și în artă, în timpul erei staliniene. De aici, înainte de toate, aversiunea față de ceea ce e „pilduitor“, ilustrativ, apologetic; față de „naturalismul fiscal“, optimismul schematic și voit de sus, de către birocrați. (Citesc în *Punctajul de la Hamburg* al lui Șklovski: „Într-un scenariu revoluționar sînt obligatorii popa Gapon, 9 ianuarie, provocarea, un pogrom și doi revoluționari: unul intelectual, celălalt muncitor. Toate acestea le-am extras dintr-o singură pagină de scenariu. Are loc o sălbatică exterminare de teme. Temele sînt sugrumate într-un chip ce amintește năpustirea unei nevăstuici asupra unui coteț de găini. E un pogrom, nu o lucrare. În fabricile cinematografice se aud discuții curioase: «Sifilis?... Sifilis am avut demult»“)[10]. A picta lucrurile în roz, afirmă Jancsó, e distructiv: o operă consolatoare dezarmează; în schimb, cea care îndeamnă la înfruntarea cruzimii și a violenței, trebuie să fie considerată optimistă. „Cum se poate susține că o povestire întunecată nu produce desfătare estetică? Există o bucurie mai mare decît aceea de a descoperi adevărul?“.

A descoperi adevărul, a înlătura, adică, iluziile și miturile create de dogmatism și sectarism, de cultul și în cultul personalității: iată una dintre tematicile principale ale cinematografului ungar, ieșită la suprafață în jurul anilor 1968—69, fie că poartă semnătura quadrigenarilor de pe atunci, Jancsó, Kovács András, Bacsó Péter, Herskó János, sau a unor regizori mai tineri ca Gaál István, Kosa Ferenc și Szabó Istvàn. *Tatăl*, regizat de acesta din urmă (treizeci de ani), rezumă emblematic, încă din titlu, dramatica vîrstă a iluziilor: un copil născut imediat după eliberarea Budapestei, crește și devine adult alimentînd în fantezie imaginea unui părinte (a părintelui: Stalin) văzut nu ca om, ci ca idol, ființă legendară urcată pe un

[10] *Op. cit.*

piedestal și de venerat; iar statuia îi ascunde adevărul, viața deformată, greșelile sistemului. Totuși, problematica din *Tatăl* și din alte filme ungare nu se epuizează în critica adusă cultului personalității. Am văzut deja ce spune Lukács cu privire la așa-numita depășire a cultului personalității, cum această depășire înseamnă prea puțin din punct de vedere ideologic, întrucît e vorba de o simplă schimbare a tacticii; iar necesitatea susținută de același filosof — față de căderea ipotezelor dominante după 1945, față de crizele multiforme ce s-au succedat — de a ne întoarce la concepția despre lume a lui Marx, la scopul de a o aplica într-o măsură corectă la o realitate cu totul schimbată între timp.

Este ceea ce par să repete regizorii cei mai reflexivi ai noului cinematograf în Ungaria. Ei înțeleg să meargă la rădăcinile omului, deci ale erorilor comise, nu să pună toate vinile în spinarea unui individ socotit fatal, cultului lui Stalin; ei înțeleg să caute, în acest context, și să le pună în lumină, responsabilitățile colective. Primul film al lui Gaál, *În vîltoare* (una dintre primele opere care, la fel cu *Cantata* lui Jancsó, trimite, stilistic, la Antonioni), pune această problemă nodală. „Noi preferăm să închidem ochii", spune unul dintre tinerele personaje. Iar regizorul își constrînge universitarii în vacanță să întreprindă un examen al raporturilor lor egoiste, al solidarității lor nerealizate, al responsabilității morale eludate. Problema învățămîntului dogmatic, a măsurilor autoritare în școli, a falsului moralism al birocraților este reluată și continuată de același Gaál în următorul său film, *Botezul*. Abuzul de putere, fracturile între sat și oraș, părinți și copii, se află în centrul filmului *Zece mii de sori*, în care Kósa oferă „sociografia" unui trecut plin de contradicții sfîșietoare și împotriva căruia noile generații se răzvrătesc.

Dar nu totul și toți, din acest trecut apropiat, sînt condamnați. *O vară pe colină* al lui Bacsó ia ca subiect soarta a doi militanți comuniști, dintre

care unul devine paznicul celuilalt într-un lagăr de muncă forțată. Păstrînd proporțiile, în legătură cu acest film se poate repeta ceea ce critica literară a spus á propos de *O zi din viața lui Ivan Denisovici* a lui Aleksandr Soljenițîn: confruntat cu alte pelicule, în filmul acesta nu avem o descriere naturalistă a atrocităților făptuite în aceste lagăre, ci se arată cum un om poate să-și păstreze demnitatea și într-un lagăr. (Lukács revine de mai multe ori asupra importanței lucrării lui Soljenițîn:"... dacă dumneavoastră confruntați *O zi din viața lui Ivan Denisovici* cu alte romane despre lagărele de concentrare, puteți constata ce mare diferență este între ele", îi spune lui Leo Kofler. „De o parte, avem o descriere naturalistă a atrocităților, în cealaltă, problema formelor — viclenia și tot restul — prin care un om poate să-și păstreze într-un *Lager* propria integritate umană. De aceea, romanul lui Soljenițîn e ceva nou și revoluționar"[11].

Nu totul e dat ca rezolvat, nu totul redevine ușor și lin după moartea lui Stalin, contrar celor ce se întîmplă în multe filme ale „dezghețului", îndeosebi sovietice. În *Dialog*, Herskó povestește despre un intelectual progresist care, judecat pe nedrept și condamnat, după reabilitare nu reușește să-și reconstruiască propria viață, și nici viața celor care au fost în preajma lui. După părerea lui Lukács nu e cu putință să scrii un roman și, prin urmare, un film despre un om dintr-o țară socialistă fără să analizezi în ce fel atitudinea și activitatea sa au fost determinate de epoca stalinistă. Pentru a se apropia din nou de soția sa — în ochii căreia, a devenit între timp un străin — trebuie să înceapă o lungă și obositoare conversație. Excluzîndu-i pe tinerii de douăzeci de ani — observă Lukács — toți ceilalți am trăit timpurile acelea și conduita de astăzi e în strînsă legătură cu felul în care am reacționat atunci. „Noi trebuie să sprijinim nașterea și dezvoltarea unei asemenea literaturi". Apare semnificativă o declarație a filoso-

---

[11] Cf. *Conversazioni con Lukács* (Conversații cu Lukács), Bari, De Donato, 1968.

fului: „Actualmente, în Ungaria, cinematograful e mai avansat decît literatura". El consideră ca foarte interesant *Zile reci*, în care Kovács evocă una dintre cele mai oribile crime făptuite de fascism: masacrul populației sîrbe și ungare de la Novisad, în ianuarie 1942. „Consider excelent acest film pentru că în el se reprezintă la un nivel înalt o problemă umană: cum omul de rînd poate să devină o bestie fascistă"[12].

În *Ziduri*, același Kovács (care reprezintă în cinematograful ungar un curent deosebit de acela al lui Jancsó) înfruntă o altă problemă complexă: pînă la ce punct e legitim compromisul, pentru a nu fi identificat cu lașitatea, iar capacitatea de adaptare cu oportunismul. Noutatea lui Kovács și a lui Jancsó rezidă în faptul de a se fi așternut pe drumul care duce la folosirea justă a noilor caracteristici, a noilor dezvoltări tehnice ale cinematografului. Lukács insistă, și de data aceasta, pe deosebirea dintre inovația tehnică și aplicarea ei artistică. În Occident, observă filosoful, noul se manifestă adeseori sub aspectul pur tehnic, ca expresie a unei anumite lipse de conținut; cinematograful ungar se străduiește, acum, să surprindă lucrurile noi ca expresii ale unor noi sentimente umane și ale raporturilor dintre oameni, și să lege astfel efectiv noile mijloace de expresie cu problemele existente în realitate. Modul în care se prezintă de obicei procedeele unei anumite acțiuni umane printr-o privire retrospectivă, întorcîndu-ne înapoi în timp, nu este, în general, decît o simplă soluție tehnică: în *Zile reci* — exemplifică Lukács — Kovács a reușit, în schimb, să ne arate, cu ajutorul *flash-back*-ului, cum omul de rînd poate să se transforme, repetăm, în bestie fascistă. El „a obținut astfel două rezultate: pe de o parte, a dat o nouă semnificație unei perioade istorice și, pe de alta, a ajuns la această semnificație în cadrul

---

12 Convorbire cu György Lukács, în „Ungheria d'Oggi", Roma, ianuarie-februarie 1968.

unui mod expresiv printr-o tehnică artistică personală“[13].

În filmul *Sărmanii flăcăi*, și Jancsó ia poziție față de nevoia de a urî, din istorie, tot ceea ce merită să fie urît: „Ungaria nu va fi niciodată o țară dezvoltată din punct de vedere cultural, dacă cei care sînt chemați să o conducă ideologic și spiritual nu-și vor da seama de contradicțiile istoriei țării noastre, și nu vor renega și urî ceea ce e odios și repugnant în această istorie“. Față de acest principiu s-au manifestat proteste și aversiuni, subliniază Lukács; ele nu sînt îndreptate doar împotriva *Zilelor reci*, ci și împotriva *Albilor și roșiilor*. Á propos de *Zile reci* se spune: „Ungaria a nimerit în fascism ca Pilat în *Credo*“. Nu e deloc adevărat, susține filosoful: evenimentele care au dus Ungaria la fascism și-au avut originile în 1867, și nu s-a deviat niciodată de la așa-numita „cale prusacă“ a dezvoltării; procesul de lichidare a feudalismului, slab și superficial în 1848, a rămas în afara programelor lui ’67; capitalismul născînd nu s-a atins de feudalismul provincial și agrar. Revoluția de la 1918—1919 a fost prea scurtă pentru a duce la o schimbare efectivă; în urma feudalismului său nelichidat, Ungaria a intrat cu toate flamurile desfășurate în fascism, insistă Lukács: și e tocmai ceea ce spune Kovács în film. Atît atitudinea lui Kovács, cît și aceea a lui Jancsó, ura lor față de lucrurile care se cuvin urîte în istoria țării de baștină, nu sînt populare, subliniază Lukács: nici pentru anumiți birocrați, nici pentru naționaliști; totuși, din punct de vedere ideologic, în ciuda aceleiași aversiuni chiar și din partea unor scriitori de valoare, o asemenea atitudine constituie un mare pas înainte: „în ceea ce privește con-

---

[13] Pentru acest citat din Lukács și celelalte, între ghilimele sau nu, pînă la sfîrșitul paragrafului, cfr. — cu excepția indicațiilor contrare — *Tecnica, contenuti e problemi di linguaggio* (Tehnică, conținuturi și probleme de limbaj) și *Espressione del pensiero nell'opera cinematografica*, în „Cinema Nuovo“, Genova, a XVII și XVIII, nn. 196 și 197, noiembrie-decembrie 1968 și ianuarie-februarie 1969.

cepţia despre istorie, sînt convins că Jancsó şi Kovács trebuie consideraţi o veritabilă avangardă".

Lukács insistă asupra importanţei pe care o are modul în care oamenii îşi judecă propriul trecut şi, în general, tot trecutul, ca şi relaţia acestuia cu prezentul: trebuie să ne entuziasmăm pentru lucrurile serioase şi demne de entuziasm şi, în acelaşi timp, să luăm act cu mînie de ceea ce pînă şi oamenii admiraţi de noi nu au făcut în direcţia progresului. Şi totuşi, „în acest domeniu, se afirmă la noi o concepţie absolut greşită (deşi au existat, fireşte, şi proteste împotriva ei) în legătură cu poetul Ady Endre şi, în special, cu toată muzica lui Bartók". *Cantata profana*, o propune Lukács ca exemplu, ajunge pînă la repulsia faţă de om în protestul împotriva barbariei naţionaliste: Bartók nu s-a indignat pentru ceea ce se întîmpla în Afganistan, ci pentru ceea ce făceau Horthy şi Hitler în anii '30; împotriva acestora a compus *Cantata* şi a emigrat apoi în America: mai ales în figura lui Bartók avem un model a ceea ce trebuie să fie atitudinea ungurilor faţă de prezent şi de trecut în ţara lor. „Fiecare clasă revoluţionară moşteneşte defectele şi virtuţile vechii societăţi şi depinde de ea cu cîtă energie e în stare să lichideze defectele". Aici, explică Lukács, stă enorma diferenţă dintre Lenin şi Stalin: Lenin a scris pe tonul cel mai crud despre vechea Rusie; n-a existat în el nici cea mai mică urmă de tradiţionalism, dar în acelaşi timp el era un susţinător entuziast al tradiţiei lui Puşkin, Cernîşevski şi aşa mai departe; sub Stalin s-a dezvoltat practica datorită căreia a fost inclus în tradiţia vitală pînă şi generalul Suvorov care, deşi a luptat împotriva revoluţiei franceze, a fost prezentat ca un precursor al socialismului. (Însuşi Pudovkin a fost silit să realizeze, în 1941, un *Suvorov* pe firul directivelor staliniene).

Toate acestea, conchide Lukács, nu pot fi acceptate nici în mic, nici în mare: „Nu voi înceta să-mi ridic glasul în această chestiune şi mă bucur că excelenţii noştri cineaşti şi-l ridică împreună cu mine. Deoarece, se-nţelege de la sine, dacă aici ar

fi vorba de erori depășite și unite de multă vreme, lucrul ar fi mult mai puțin interesant și s-ar limita la a constitui o problemă teoretică". Dacă tradiția lui Gedeon Ráday (comisarul regal care i-a persecutat cu cruzime pe foștii voluntari ai războiului de eliberare în '48, așa-numiții „cei fără de speranță"), dacă această tradiție, așa cum e descrisă de Jancsó, nu ar fi fost vie, într-o anumită măsură, în Ungaria — subliniază Lukács — nu ar fi fost atît de lesnicioasă existența unor Farkas Mihály, adică marii responsabili ai proceselor ilegale din perioada Rákosi. („Trebuie să mărturisesc", afirmă Jancsó, „că există o problemă care mă preocupă, încă din adolescență: aceea a firii, a naturii poporului ungar. S-a întîmplat, de fapt, ca în Europa să existe un mic popor a cărui istorie e foarte ciudată și contradictorie, plină de nostalgii iraționale și de visuri fantastice: poporul nostru. El a rămas multă vreme, de-a lungul secolelor, egocentric și repliat în sine însuși, renegînd de nenumărate ori pe cei care încercau să-l scoată din toropeală și acceptînd doar rareori, dar din tot sufletul în aceste cazuri, să se alăture luptelor care aveau un sens, pe cînd în alte ocazii s-a adaptat, apatic, unor sacrificii nerezonabile, ca în cele două războaie mondiale. Acesta e interesul meu în fiecare film: ce trebuie făcut pentru ca poporul ungar să devină în sfîrșit adult și demn de Europa. De fapt, era problema înfruntată în *Cantata*, examen de conștiință a generației noastre de intelectuali socialiști, tinzînd să rezolvăm chestiunile fundamentale la lumina unor exigențe mai înalte")[14].

„În forme schimbătoare, demonstrînd totuși un anumit grad de dezvoltare, un popor are nevoie de decenii, chiar și de secole, pentru a izbuti să-și scuture de pe umeri erorile propriului trecut; dar, după opinia mea", adaugă Lukács, „nu reușește decît dacă le înfruntă și le critică [...] Mulți spun că s-au comis anumite erori, pe care acum le-am depășit, și trebuie să le uităm. Ba nu, să nu le

---

[14] Cf. „Ungarofilm Bulletin", Budapesta, n. 3, martie 1976.

uităm !“ Constituie un fapt pozitiv pentru viața unui om, susține Lukács, să se rușineze de sine însuși și să respingă, ca inacceptabilă, părerea romantică după care clasa dominantă era depravată și pe calea cea rea, în timp ce poporul își păstrează intactă întreaga sa puritate. „E o poziție de nesusținut, deoarece, dacă poporul ar înfrunta clasa conducătoare cu o puritate morală intactă, ea nu și-ar putea păstra puterea“. De aici, amintita autocritică a regizorilor ungari, astăzi; denunțarea responsabilităților personale, neatribuirea tuturor greșelilor lui Stalin, unui efect voit parcă de „Fatum“. Cinematograful, în Ungaria, cel puțin în ceea ce privește cultura acestui popor, joacă astăzi un rol de avangardă, întărește Lukács: „De fapt — și în acest domeniu sînt mai slabe istoria literaturii și critica noastră — am ajuns la o situație în care, exterior, ne permitem orice modernism; în realitate, însă, continuăm vechea politică greșită a superiorității culturale“.

Acum, filmele ungare încep să se opună unei asemenea politici și într-o măsură mai mare decît literatura — în asta constă funcția de avangardă a cinematografului maghiar — operează o critică a trecutului, fără a-l justifica la nivelul unor vederi strîmte: una e să dezvălui cu autenticitate trecutul, alta e să-l proslăvești. Idealizînd trecutul — limitele sale, erorile sale — devine imposibilă întreaga istorie ungară, insistă Lukács. „Există împrejurări în care nu se poate vorbi de fapte pozitive, ci e necesar să se vorbească tocmai de cele negative [...] Dacă am avea curajul de a discuta deschis răul, ne-ar fi oferite mai multe ocazii să întîlnim binele, pe care să-l tratăm după aceea“. O renumită actriță — își amintește Lukács — l-a implorat pe Ibsen să modifice finalul din *Nora*, astfel încît Nora, mărturisind soțului ei tot ceea ce făcuse, să rămînă cu el; Ibsen nu i-a dat satisfacție actriței și a scris o nouă încheiere, pentru a demonstra ce neghiobie devenea, în acest chip, drama: Nora nu mai e Nora dacă nu pleacă. „Și în trecutul nostru nu poate decît să dăuneze ascun-

derea motivelor de diferențiere, deoarece în acest caz — aceasta am verificat-o și la intelectuali capabili — revine la suprafață, greșit pusă, problema terorii revoluționare". Lukács se referă, aici, îndeosebi la învinuirea adusă *Roșiilor și Albilor* pentru faptul că filmul nu a idealizat revoluția, demascînd, în schimb, teroarea, punînd într-un anumit sens un semn de egalitate între violența revoluționară și violența contrarevoluționară. „A existat, într-adevăr, o teroare revoluționară; dacă vrem să rămînem marxiști trebuie s-o admitem, deși aceasta nu înseamnă că «în cutare sat a fost împușcat un ins care n-ar fi trebuit să fie împușcat». Nu despre asta e vorba".

Lukács găsește justă poziția deschisă a lui Jancsò din acest punct de vedere, deoarece în numeroase cazuri arată limpede că revoluționarii au acționat în mod diferit în privința aspectului etic: „Noi nu vedem contradicții în alb și negru, revoluționari omenoși și contrarevoluționari asasini, ci sugerăm înfățișarea psihologiei unor oameni care luptă pentru cauza cea bună față de psihologia unor oameni care luptă pentru o cauză greșită. În privința aceasta, îmi exprim deplinul acord cu Jancsó [...] Se poate vorbi doar în cazuri excepționale de două fronturi în care, în orice fază a revoluției sau a contrarevoluției, ne e dat să vedem în mod clar de care parte sînt revoluționarii și de care — contrarevoluționarii". Marea dificultate a întregii dezvoltări ungare, adaugă Lukács, constă tocmai în faptul că țăranii, neglijați ideologic de toate partidele, pînă și de vechiul partid social-democrat, nu se aflau la un nivel revoluționar; iar la aceasta trebuie adăugat că sub dictatura proletariatului în Ungaria s-a comis greșeala de a se neglija împărțirea pămînturilor și, în felul acesta, țăranii nu au avut dinaintea lor o veritabilă perspectivă revoluționară. „Cred că Jancsó a înfățișat satul într-un fel pe deplin conform cu realitatea. Cred că, aici, trebuie să ne întoarcem la prima chestiune: sîntem foarte înclinați spre idealizarea romantică, lucru pe care nu-l putem asuma față de trecu-

tul nostru, altminteri întreaga istorie ungară ar deveni de neînțeles". „Mi se pare că *Sărmanii flăcăi* e cel mai realist dintre toate filmele noastre istorice", afirmă Jancsó. „Credeam că au fost viciați, în genere, de clișeele «à la Epinal ungueresc» și tocmai de aceea am vrut să fac un film istoric de alt tip, cu adevărat realist. În linii mari, el nu se depărtează de fapte: Gedeon Ráday a fost efectiv însărcinat de guvernul din Viena să-i lichideze pe partizani. Evenimentele evocate au avut drept teatru fortăreața din Seghedin".

„După cum autentică e împrejurarea în care metodele interogatoriului adoptate de zbirii lui Ráday erau medievale și «psihologice» deopotrivă: el a creat, în țara noastră, acum o sută de ani, criminologia modernă și, mai tîrziu, jandarmeria. Nici figura partizanului Gajdor János nu a fost născocită pentru nevoile filmului, ci a existat cu adevărat. Cît despre interogatorii, am găsit procesele-verbale autentice despre ceața lui Rózsa Sándor, precum și fotografiile... Îmi doresc ca toți cei care vor vedea filmul să se simtă mai dușmani ca niciodată ai oricărei forme de neomenie și, de aceea, mai optimiști".

Lukács se întreabă, în schimb, dacă, pe plan structural, temele abordate de Jancsó nu ar fi cerut un „timp" mai lung, adică mai lent. Cinematograful actual reproduce cu o viteză foarte ridicată diferitele transformări, și în filmele occidentale aceasta are loc într-un mod excesiv, observă filosoful. A prezenta în film transformările într-un ritm rapid poate să fie o tendință substanțial justă, admite Lukács; totuși, el neagă faptul că un ritm dus la extrem constituie prin sine însuși o valoare artistică: „Adevărata artă apare atunci cînd se obține maximum de claritate exploatînd timpul maxim"; accelerarea foarte marcată poate să se potrivească foarte bine, de pildă, filmelor „polițiste", care se sprijină de obicei pe evenimente cu totul simple din punct de vedere uman. Dar în *Roșii și albii* și în următorul *Liniște și strigăt*, Jancsó nu ar fi obținut, oare, rezultate artistice supe-

rioare încetinind timpul în pasajele mai complicate și dramatice ale povestirii? Dacă admitem că aceste două opere se mișcă pe un drum practic nou, ele pretind, dintr-un punct de vedere formal, procedee de avangardă — îl determină Yvette Birò pe filosoful ungar să observe — și poate că, pentru capacitatea perceptivă de astăzi, ritmul lui Jancsó să fie întrucîtva prea rapid și soluțiile cam neobișnuite, dar, în viitor, toate acestea își vor afla o justificare. (Șklovski nota: „Cînd în URSS a fost proiectat pentru prima oară *Intolerance*, publicul nu reușea să suporte montajul lui Griffith și ieșea din sălile de cinema. Astăzi îl citește pe Griffith ca pe o carte deschisă")[15]. E posibil, admite Lukács, care adaugă: „Experiențele mele îmi dovedesc că, în genere, chiar și în transformările cele mai revoluționare, nu tehnica e cea care determină ce trebuie să exprime conținutul, ci conținutul e cel care trebuie să reglementeze aplicarea tehnică. Las deschisă întrebarea dacă e vorba de o problemă de percepție a spectatorului de azi, sau de o problemă de ritm în general, pe care o întîlnim destul de des". Chestiune, de altfel, rezolvată, în perioada cinematografului mut, de exemplu, de către Eisenstein prin montajul, în sens dialectic, de bucăți scurte.

Și romancierul Darvas József, fost ministru al culturii și actual președinte al scriitorilor ungari, recunoaște în Jancsó un regizor dintre cei mai dotați și originali; totuși, se numără printre cei care aduc *Roșiilor și Albilor* obiecții cu un caracter nu doar artistic, ci și ideologic. „Nu pot să consider filmul nici o capodoperă, nici o operă socialistă", afirmă Darvas. „E structurat în așa fel, încît să nu dea răspunsuri. Poate că a existat o teamă de schematism? Mă gîndesc că s-a intenționat așezarea bazelor unui tip nou de discurs. Ce fel de discurs, însă?"[16]. Răspunsul e mai ușor decît s-ar părea,

---

[15] Cf. *Punctajul de la Hamburg*, cit.

[16] József Darvas, *L'alienazione e i soldati stellati* (Alienarea și soldații cu stele), în „Cinema Nuovo", Genova, a. XVII, n. 192, martie-aprilie 1968.

și poate fi dublu. Cel oferit chiar de Lukács, care, á propos de răspunsurile nedate de Jancsó, scrie: „Nu sînt de acord că o operă de artă — și mai cu seamă un film — are sarcina de a răspunde problemelor puse. Sînt de acord cu marii artiști ai tinereții mele, Ibsen și Cehov, care afirmau mereu că sarcina artei e de a pune probleme. Răspunsurile vor fi date de istorie, adică de dezvoltarea socială". Ibsen, observă Lukács, nu avea datoria să o ilustreze dacă Nora ar fi reușit să devină independentă sau nu; el a ridicat una dintre problemele inerente absurdității căsătoriei, a pus-o în mod just, iar astăzi, în societatea epocii noastre, mii și mii de femei răspund în practică — unele într-un fel, altele în alt fel — întrebării legate de ceea ce a făcut Nora după ce a plecat de acasă. „Aceasta nu era sarcina lui Ibsen", subliniază Lukács, „și cu atît mai puțin sarcina unui film. Dacă filmul, ca artă, reușește să îndemne publicul la o reflecție serioasă asupra unei anumite probleme — care să privească trecutul sau prezentul — și să o aplice sieși, el și-a atins scopul". Nu realizăm filme, adaugă Lukàcs, pentru a ilustra, de exemplu, care ar fi reformele necesare în industria textilă pentru a atinge un nou nivel de mecanizare; aceasta e sarcina ministerului de resort, în timp ce menirea filmului e de a înfățișa laturile bune și cele rele ale societății („iar eu aș cere și critica defectelor"), pentru că aici filmul poate juca un rol foarte important: să atragă atenția și să îndemne la reflecție omul de rînd, care trece fără să-și dea seama pe lîngă o problemă sau reacționează sentimental, fără să se gîndească la ea. „Dacă la cinematograf, din zece persoane una își găsește drumul, filmul și-a îndeplinit misiunea".

Al doilea răspuns la întrebarea lui Darvas poate fi căutat într-un alt context. Rămînînd stabilit că Jancsó nutrește simpatii pentru „roșii", pentru cauza lor (înțelegînd, totodată, să fie obiectiv față de „albi"), opera pare să aibă înrudiri conceptuale cu *Doctor Jivago*: adică, vrea să susțină poate, că „nu omul face istoria și că aceasta se face, dincolo

de om, ca și natura"; că „natura și istoria sînt o unică entitate, fără deosebire, un singur flux solemn și necruțător, căruia *zadarnic ne opunem activ*". Acesta e, desigur, un principiu care nu exclude arta. Ceea ce demonstrează, Pasternak, într-o măsură diferită — în cazul că acest de-al doilea răspuns ar fi just — demonstrează și Jancsó. De ce să ne opunem, deci, chiar și pe planul rezultatelor expresive unor opere de felul celor discutate aici, cum face Darvas? Chiar și ca reacție la un asemenea dogmatism, premiul criticii ungare a fost acordat filmului *Roșii și albii*. O atare polemică reiese, printre altele, și dintr-o primă și sumară lectură a circa douăzeci de filme făcută de noi, acum cîțiva ani, la Budapesta. „Pentru păstrarea și progresul marxism-leninismului", afirmă Lukács „trebuie să se găsească un *tertium datur* ca ieșire din această înfundătură; adică, trebuie extirpat dogmatismul pentru a se combate revizionismul [...] Știu bine că lupta pentru o cale nouă e departe de a fi încheiată; dimpotrivă, am văzut și vedem și astăzi diferite recidive de dogmatism, cu fortificarea corespunzătoare a revizionismului"[17].

Imaginarul colectiv
și persuasorii oculți

„Spectatorii constituie, în compoziția lor socială destul de amestecată, o massă eterogenă, nearticulată, nedefinită, cu singura caracteristică — negativă — de a reprezenta un ansamblu în care se contopesc toate categoriile sociale, fără să se ridice la suprafață nici o pătură organic și net distinctă prin gust, clasă, cultură"[18]. Această „massă" — continuă Hauser — nu este un „public" propriu-zis, deoarece nu poate fi desemnat ca atare decît un grup mai mult ori mai puțin constant de frec-

---

[17] György Lukács, *Marxismo e politica culturale*, cit.

[18] Cfr. Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, cit. Pentru celelalte trimiteri, aici, la cunoscutul cercetător, ne referim la aceeași operă.

ventatori, capabil să asigure într-o anumită măsură continuitatea unei producții artistice; în această privință, cunoscutul sociolog dă ca exemplu publicul burghez al abonaților la teatrele de stat și comunale din secolul trecut. Între massele de frecventatori ai cinematografelor, lipsite de un numitor cultural comun, nu se poate crea o posibilitate de comprehensiune reciprocă: dacă un film nu le satisface — observă Hauser — e atît de puțin probabil că reușesc să se înțeleagă asupra motivelor refuzului, încît lasă să se presupună că și consensul general se întemeiază pe un *malentendu*: ceea ce a determinat și determină încă succesul cinematografului constă, oricum, în faptul că este, înainte de toate, un divertisment legat de democratizarea progresivă a „beneficiului artistic“: la cinematograf poți merge chiar și în ultimul moment, îmbrăcat de toate zilele, după ce spectacolul a început: fără acea solemnitate pe care, într-o măsură mai mare ori mai mică, o cer, de exemplu, teatrul și toate formele sale.

E știut că popularitatea și calitatea artei s-au aflat totdeauna într-un raport dificil; ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că păturile populare au favorizat, din principiu, arta proastă. O artă bogată și complexă este, desigur, mai puțin la îndemînă decît o artă simplă și mai puțin evoluată; dar, notează Hauser, defectul de înțelegere adecvată nu interzice în mod absolut ca ele să accepte arta bogată și complexă, deși nu neapărat pentru valoarea sa estetică; în aceste pături populare, succesul este determinat, în genere, de criterii străine calității: reacția lor nu se bazează, de regulă, pe însușirile artistice, ci pe impresia prin care se simt răsplătite și tulburate în propria lor interioritate. De aceea, e la fel de firesc — încheie Hauser — ca ele să fie sensibile și la valoarea artistică, atunci cînd aceasta le este prezentată într-un mod adecvat, adică printr-o temă în stare să le atragă.

Cazul Chaplin este, ca totdeauna, exemplar: și în această privință. Operele sale au o structură

care satisface toate straturile publicului din orice parte a lumii. Aici și acum, în orice caz, nu interesează problema estetică, ci tocmai cinematograful ca evaziune sau, mai bine-zis, ca divertisment în accepția comună a termenului, de petrecere a timpului, adică fără implicațiile de alt ordin pe care termenul însuși le comportă[19]. Unele anchete au dat rezultate interesante, deși nu definitive. Din ele se deduce că rareori se alege un film așa cum se alege o carte; aceasta se întîmplă, în schimb, de obicei, atunci cînd se frecventează puțin cinematograful, și, în prealabil, se culeg informații despre regizor, despre tema tratată, despre mediul în care se desfășoară acțiunea. Alte minorități, dincolo de operele „dificile" ale unui Antonioni sau ale unui Bergman, se duc să vadă așa-zișii „clasici", sigure că nu vor fi dezamăgite.

În genere, publicul caută, totuși, în film o „eliberare", un expedient pentru a întrerupe monotonia, automatismul vieții de toate zilele, pentru a uita grijile și necazurile. „Cinematograful e un

---

[19] Am amintit ce anume înțelege Brecht prin „divertisment". Iar Eisenstein scrie, în 1932: „Discuțiile despre «divertisment» sau «amuzament» mă irită. După ce am studiat vreme îndelungată problema «entuziasmului» și a «participării» publicului într-un impuls unit și general de asimilare, cuvîntul «divertisment» sună potrivnic, străin și dușmănos urechilor mele. Cînd aud spunîndu-se că un film trebuie să «amuze», o voce răzbate pînă la mine exclamînd: «Servește-te!». Cînd eminentul Ivan Ivanovici Pererepenko «îți oferă o priză de tabac ca s-o miroși, întîi linge capacul tabacherei, apoi îl bate cu degetul, prezentîndu-ți-o, și dacă îi ești cunoscut, zice: 'Pot îndrăzni să vă rog, scumpe domn, să vă serviți'?, iar dacă nu te cunoaște zice: 'Pot îndrăzni să vă rog, scumpe domn, deși nu am cinstea să vă cunosc titlul, numele și prenumele tatălui, să vă serviți?' Dar cînd cel care îți oferă o priză de tutun e Ivan Nichiforovici Dovgocicun, acesta îți pune sanfason tabachera în mînă, mărginindu-se să spună «Servește-te!»." După acest citat din Nikolai Gogol, Eisenstein adaugă: „Eu îl prefer pe Ivan Nikiforovici cu simplul său «Servește-te!». Sarcina cinematografului e de a pune publicul în condiția de a «se servi», nu de a fi «amuzat». De a înțelege, nu de a se amuza. De a oferi publicului cartușe, nu de a risipi pulberile pe care le-a adus în sală". (Cf. *Una lezione di sceneggiatura*, O lecție de scenariu, în *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit.).

mijloc de evaziune în care caut o problemă şi un răspuns. Ceva diferit de viaţa mea". Condiţia pentru a atinge acest ceva constă tocmai în a uita o cadenţă egală şi monotonă, de viaţă şi de muncă, în a respinge „rufele murdare" pe care le avem dinainte în fiecare zi. „Răspunsul" la problemă se găseşte, prin opoziţie, într-un optimism lipsit de simţ critic, în alegerea unor filme în care personajele trec cu uşurinţă de la pătura socială inferioară la una superioară. Cinematograful satisface din plin acest „romantism social", care în viaţă e deseori frustrat, acest vis al spectatorului de a se ridica şi de a juca un rol precumpănitor în comunitate. „Merg la cinema ca să evadez şi să mă regăsesc. Mă identific cu personajele, în special cu cele americane". Şi tocmai Will Hays, vechiul „ţar al Hollywoodului", în indicaţiile date industriei cinematografice, sugera să se „arate viaţa claselor superioare".

Se caută, deci, de preferinţă, nu realitatea aşa cum e, ci o realitate imaginară: plăcerea de a ne afunda în situaţii pe care de fapt nu le trăim şi pe care am dori să le trăim. Această identificare duce la succes şi la opere merituoase, ca *La dolce vita* şi *Opt şi jumătate*, întrucît ies în întîmpinarea unor asemenea nevoi. Sau se caută filme vesele, comediile mai mult ori mai puţin sofisticate, toate acele produse care încearcă să-şi ascundă vulgaritatea într-o pseudosatiră de moravuri sau care, deşi par lipsite de prejudecăţi — *Divorţ în stil italian*. *Secretarul federal*, *Noii îngeri* — au drept unic scop să edulcoreze problemele esenţiale. „Nu mă duc să văd filme triste; viaţa e ea însăşi destul de tristă; nu avem prea multe ocazii să rîdem".

Un alt motiv de evaziune este mişcarea exterioară a faptelor: adică povestirile aventuroase în aer liber, acţiunile care aţîţă imaginaţia şi fantezia, tot ceea ce se naşte din întîlnirea cinematografului cu falsa mitologie, a istoriei cu legenda. De aici, eterna fascinaţie a western-urilor. „Dacă Genghishan, Alexandru, Napoleon şi un cowboy s-ar întîlni, ar fi patru bărbaţi în arenă". Nu toc-

mai ultimul stimulent al evaziunii — împreună cu cinematograful înțeles ca „poștă a inimii" — este tema des întîlnită a lui „David și Goliat", care realizează „triumful celui aparent slab asupra celui aparent tare"[20].

Evenimentele de cronică din actualitățile cinematografice, drama de pe ecran, în afară de vocea searbădă a crainicului radiofonic și tv. sînt „ochiul lumii", „vocea experienței", „mersul timpului" — observă un cunoscut cercetător al „culturii orașelor", Lewis Mumford[21]: viața pare un pretext de spectacol, acțiunile și cuvintele oamenilor par prezentate ținîndu-se seama de reproducerea în fotografie și pe ecran. După Mumford, trăim într-o lume în care carnea și sîngele au mai puțină valoare de realitate decît celuloidul. Marile masse, incapabile să aibă un contact direct cu mijloace de existență mai satisfăcătoare, își trăiesc viața prin procură; spectatori pasivi, stau și se uită la eroi și eroine de celuloid pentru a-și uita propria stîngăcie sau răceală în amor; departe de natura exterioară, și nu mai puțin de cea interioară, dezavantajați ca amanți și părinți cu deprinderi cotidiene, ca și de spectrul persistent al nesiguranței și al morții care învolburează deasupra capetelor lor turnuri îndrăznețe și lasă străzile în umbră, oamenii ajung adeseori la o stare vecină cu patologia.

Ei devin victimele unor fantasme, spaime, obsesii — specifică Mumford — care îi țin legați de modele atavice de conduită, care, deși raționalizate în pseudofilosofii, nu rămîn pe celuloid, caută un eșapament. Un întreg sistem de instituții bazate pe exploatarea comercială a intereselor sexuale — case de toleranță, de rendez-vous, hoteluri pentru perechi clandestine — atît de des întîlnite în centrul filmelor, alimentează în spectator „sadismul imaginației". În cinematograf, viciul devine o „otravă prin procură": e căutat și

---

[20] Cf. Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, cit.

[21] Lewis Mumford *La cultura delle città* (Cultura orașelor), Milano, Edizioni di Comunità, 1953.

folosit în forme succedanee la preț ieftin, prin reflex, pe peliculă, în afară de anumite reviste ilustrate sau reclame de modă (care, se cuvine observat, nu se mai limitează la nudul feminin, ci de la un timp încoace îl portretizează și pe cel masculin).

Observațiile lui Mumford vor avea consensul tînărului student universitar care, urmărind în ziare Festivalul de la Veneția, întreba la „Oglinda timpurilor"[22] dacă „sînt necesare, astăzi, pentru a face film, doar două componente: marxismul și sexul, sau, mai bine-zis, perversiunea sexuală". Citind recenziile din ziare, el nu a găsit, printre cele prezentate la Lido în 1967, nici o peliculă „care să nu vorbească de comunism (chinez sau rus) sau de masochism și homosexualitate". De aici întrebarea: „Cum se poate vorbi de artă adevărată?".

Mumford, care în linii mari are dreptate, comite totuși eroarea, de altfel corectată ulterior, de a considera cinematograful un bloc unic, de a-l așeza în întregime pe același plan corupător și alienant, cum au făcut și fac filosofi ca Adorno[23], în-

---

22 „Specchio dei tempi", rubrica în care cotidianul „La Stampa" din Torino găzduiește opiniile cititorilor.

23 Adorno e împotriva atît a filmului *escape*, de evaziune, cît și a filmului *message*, educativ. Renato Solmi comentează: „Industria culturală produce artă de masă, obiect inepuizabil al considerațiilor lui Adorno. Arta de masă pretinde să nu fie luată în serios: ideologia ei e «a fi în serviciul clientului». Afirmă că se orientează după cerere, și se declară pe deplin democratică. Lasă bucuros contrariului ei, arta autonomă, privilegiul angajării și al valorii formale, și se resemnează cu prefăcută modestie, să-și joace rolul în producția de bunuri de consum. Adorno nu întîmpină dificultăți în a demasca înșelăciunea. Filmul este — în însăși structura sa formală — apologie. «E frumos tot ceea ce reproduce camera». «Proba fotologică», reproducerea pură și simplă, ia locul demonstrației. Această probă «nu e stringentă», «dar e zdrobitoare» (Horkheimer-Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Dialectica iluminismului, Torino, Einaudi, 1966). Criticii liberali reproșează fotografiei realismul, care reproduce lucrurile *tale quale*, în loc să le sublimeze în viziune. Dar nu au dreptate: realismul fotografic este — imediat — transfigurare și operează direct miracolul prin care arta are nevoie de multă alchimie, mediere și detașare. Dar tocmai în această detașare, în fractura — pe care arta o recunoaște și o lasă intactă — între

depărtîndu-se de evaluarea mai constructivă și mai critică a lui Walter Benjamin[24]. De asemenea,

---

copie și model, între ideal și real, apologia face loc criticii, iar concilierea realismului. În timp ce fotografia botează realul ideal, și invers: și tot ceea ce e urît și ostil practicii, devine frumos în album sau pe panou. Fotografia neagă diferența și ucide, prin diferență, negativitatea, resortul criticii. Franchețea camerei e ipocrizia supremă. Uneori, înșelăciunea dobîndește transparența sarcasmului. Filmul nu tinde — cum s-a susținut — să ne transforme pe toți în *voyeurs*, ci să-i învețe pe oameni să se bucure de frustrare. E ceea ce arta, credincioasă — în ultimă instanță — necesității, nu a reușit niciodată să obțină [...] Filmul e obiectivarea absolută și confirmarea absolută a alienării. Romanul, oricît de naturalist, mizează pe diferența dintre exterior și interior, dintre subiectivitate și realitate. Posibilitatea analizei verticale sau a identificării cu protagonistul, e un corectiv adus obiectivării. În film, interioritatea e obiectivată fără reziduuri: în gest, în expresie, în chipul de neconfundat al actorului. Prin abstragerea tipului, romanul salvează libertatea individuală, tensiunea dialectică între general și particular: necesitatea e rezultatul unui conflict. Dar filmul ridică *individuum ineffabile* la un rang absolut și, ca ipostază, îl condamnă fără leac. Individul, «acesta» în carne și oase, e oglinda universalului, în care trece imediat. Și mai e ceva: filmului îi este negată posibilitatea întîrzierii, a adăstării, intervenția benefică a reflecției. Vocea comentatorului e cea a colectivului. Faptul tehnic al proiecției — durată fixă și continuitate — se repercutează asupra structurii sale formale" (Introducere la Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1954. Pentru toate citatele din Adorno și Renato Solmi, în acest paragraf, trimitem — cu excepția indicațiilor contrare — la același volum și la aceeași introducere.).

[24] Scria, în 1936, Walter Benjamin: „Massa e o matrice din care iese, astăzi, renăscut orice comportament deprins în raport cu operele de artă. Cantitatea s-a convertit în calitate: massele tot mai largi ale participanților au determinat un mod diferit de participare. Observatorul nu trebuie să se lase înșelat de faptul că această participare se manifestă întîi în forme discreditate. Și totuși, n-au lipsit aceia care s-au ațînut cu încăpățînare pe urmele acestui aspect superficial al lucrului. Printre aceștia, Duhamel este cel care s-a exprimat în modul cel mai radical. El recunoaște filmului un mod particular de participare a masselor. El definește filmul «o distracție pentru iloți, un amuzament pentru ființe inculte, mizerabile, epuizate de muncă, de griji [...], un spectacol care nu aprinde nici o lumină și nu trezește nici o speranță, în afară de cea, ridicolă, de a deveni într-o bună zi, la Los Angeles, un *star*»". După acest citat din volumul *Scènes de la vie future* (Scene ale

ni se pare că într-o eroare analogă cade şi tînărul student din „Oglinda timpurilor", atunci cînd vrea

---

vieţii viitoare), scris de Duhamel în 1930, Benjamin adaugă: „E limpede că e vorba, în fond, de vechea învinuire după care massele caută doar distracţia, în timp ce arta cere o reculegere din partea observatorului. E vorba de un loc comun. Rămîne doar de văzut dacă el constituie un teren util pentru studiul cinematografului [...] Şi cel distrat poate să se obişnuiască. Mai mult: faptul de a fi în stare să facă faţă anumitor sarcini şi în timp ce se distrează, dovedeşte, înainte de toate, că pentru individul în cauză a le îndeplini a devenit o obişnuinţă. Prin intermediul distracţiei, aşa cum e oferită de artă, se poate controla pe nesimţite în ce măsură apercepţia e în măsură să îndeplinească sarcini noi. Întrucît, de altfel, individul va fi totdeauna ispitit să se sustragă acestor sarcini, arta o va înfrunta pe cea mai dificilă şi mai importantă, atunci cînd va reuşi să mobilizeze massele. Actualmente, ea face aceasta prin cinematograf. Receptarea prin distracţie, care se face simţită din ce în ce mai insistent în toate sectoarele artei şi care reprezintă simptomul unor profunde modificări ale apercepţiei, găseşte în cinematograf instrumentul cel mai autentic pe care să se exercite. Mulţumită efectului său de şoc, cinematograful favorizează această formă de receptare" (*Opera de artă în epoca reproductibilităţii sale tehnice*, cit. Pentru celelalte citate din Benjamin, în acest paragraf, trimitem — cu excepţia indicaţiilor contrare — la acelaşi volum).

Poziţiile lui Benjamin în *Opera de artă* şi aceea a lui Adorno în *Minima moralia* sînt antitetice. Nu trebuie, totuşi, să cădem în echivocul că Adorno ar fi potrivnic tehnicii. „Adorno nu este, cum ar putea să pară, un critic al tehnicii", precizează Renato Solmi, „ci un critic al economiei. E adevărat că între evoluţia uneia şi a celeilalte, pare să domnească un fel de armonie prestabilită. Marile invenţii care marchează trecerea de la liberalismul tîrziu la societatea de massă, şi care se înşiră de-a lungul primelor decenii ale acestui secol, par să favorizeze, dacă nu chiar să determine, involuţia totalitară a societăţii burgheze. Dat fiind, însă, că progresul ştiinţei şi al tehnicii nu se desfăşoară pe cont propriu, şi pe baza unor presupuse autonomii separate, armonia statornicită nu constituie cîtuşi de puţin un mister. Cinematograful, radioul şi televiziunea (pentru a ne limita la instrumentele comunicării şi ale culturii de massă) corespund unor nevoi interne ale procesului de transformare a societăţii. Dar tocmai de aceea (şi marxiştii uită ades şi bucuros aceasta) invenţiile şi perfecţionările tehnicii nu sînt neutre şi indiferente, instrumente posibile ale binelui şi răului. În răutatea efectelor lor, o reproduc pe aceea a originii lor". Prin aceasta, subliniază Solmi, „nu vrem să excludem posibilitatea unei «schimbări de funcţie» (care

să judece filmele și autorii de la Festivalul venețian după temele tratate cu precădere: politica și

---

e problema capitală a unei critici progresiste), ci vrem să atragem atenția asupra raportului strict dintre invenția tehnică și funcția sa socială, care-l predetermină în alcătuirea sa obiectivă. Instrumentul cuprinde în sine — în structura sa imanentă — scopul negativ întru care e folosit. Trebuie să ne ferim de un optimism ieftin ce se dă drept iluminist, și care, pe baza neutralității instrumentului, face să depindă totul de bunăvoința celui care se servește de acesta. Nimic, însă, nu e neutru, din simplul motiv că e un produs al omului. Instrumentul e încărcat cu potențialități negative sau pozitive, în raport direct cu funcția pentru care s-a născut. În acest sens, cinematograful e la fel de puțin neutru ca și arhebuza sau bomba atomică. Dar filosofia lui Adorno nu e aceea a unui *machine-breaker*, distrugător de mașini. Critica armelor nu e încă o critică a războiului, așa cum critica filmului nu e aceea a conținuturilor sale. Dar trebuie avută în vedere implicația. Raportul e, fără îndoială, extrem de complex: dar există și asta nu trebuie să uităm" (Introducere la *Minima moralia*).

În *Opera de artă* — am reprodus mai înainte din Cases — există acea substanțială deosebire între antiindividualismul noii faze neliberale și monopoliste a capitalismului, și antiindividualismul comunist care se întîlnește și la Brecht în ultimii ani '20, sau, mai bine zis, constatarea unui fenomen din care atît capitalismul, cît și comunismul puteau să tragă foloase, dar care, prin natură ar fi fost mai potrivit celui de-al doilea, decît celui dintîi. Și Cases adaugă: „Așa cum Brecht, în 1927, saluta cu bucurie dispariția vechiului tip de om și apariția unui tip nou care «nu se va lăsa modificat de mașini, ci le va modifica el», acumulînd declarațiile antiintelectualiste și aprobînd sportul, cinematograful, mașinile, despersonalizarea, înlocuirea psihologismului cu behaviourismul; acest nou tip uman era favorizat, de asemenea, de Benjamin într-o notă din *Opera de artă*, în care constată cu satisfacție «extraordinara lărgire a domeniului certificabilului prin test», fapt prin care ar exista o strînsă analogie între test, care, după Benjamin, caracterizează turnarea cinematografică și testele pe baza cărora se determină aptitudinile profesionale" sau, așa cum -ta văzut, „la sfîrșitul eseului exaltă de-a dreptul «recepsarea prin distracție» proprie filmului (noi am vorbi de «efect sublimal») și o consideră aptă să mobilizeze masscle".

Că e vorba de echivocuri de largă răspîndire, observă Cases, o dovedesc, de exemplu, notele despre taylorism pe care Gramsci le redacta în închisoare cu cîțiva ani înainte. „În timp ce Brecht avea, totuși, să renunțe destul de curînd la aceste poziții și să se convingă, cum spune într-o poezie, că trecerea de la epocile vechi la cele noi nu e chiar așa de lineară și că din «noile antene» pot ieși «vechile prostii»

sexul, înțelese pur și simplu ca fenomene negative și non probleme, și probleme deosebit de vii și

— fără să se întoarcă, bineînțeles, la poziții aristocratico-umaniste, ci părăsind complet în ultimii douăzeci de ani toată această tematică de tinerețe —, ele devin mai pronunțate în scrierile lui Benjamin care ne interesează aici" (Prefață la *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*).

Pentru a înțelege mai bine această diferență — judecățile opuse datei cinematografului de Benjamin în *Opera de artă* și de Adorno în *Minima moralia*, se cuvine să avem în vedere că primul activa în Europa, iar al doilea în Statele Unite; Adorno avea în fața sa — ca și Mumford — cinematograful american, mai precis hollywoodian, consumismul, pseudorealismul, «stilul de industrie culturală», «frontul unic de tehnică și monopoluri»"; Benjamin avea, în schimb, în vedere cinematograful sovietic al anilor '20 și '30 — iar celui din anii '20 îi dedicase o scriere care, citită astăzi, capătă un interes deosebit: în ea se elogia, de exemplu, „tipajul" în opoziție cu starul („Nu se caută un actor odată pentru totdeauna, ci pentru fiecare caz se caută tipurile cerute"), precum și Eisenstein și Vertov; în același timp, nu lipseau observațiile, criticile negative privind și publicul, un anumit model de spectator. În legătură cu viitoarea teză a „receptării prin distracție" merită să fie subliniat următorul pasaj: „Țăranii nu sînt doar unul dintre elementele cele mai interesante ale filmului cultural rus, ci sînt și publicul său cel mai important. Prin cinematograf se caută să le ofere informații istorice, politice, tehnice și igienice într-un chip limpede și pe înțelesul tuturor. Dar sînt și dezarmați în fața greutăților întîmpinate. Modul de a percepe al țăranilor e radical diferit de acela al maselor orășenești. S-a constatat, de exemplu, că publicul rural nu e în măsură să sesizeze *două serii de fapte simultane*, cum există cu sutele în orice film. Acest public urmărește doar o singură succesiune de imagini, care trebuie să se desfășoare cronologic dinaintea sa, exact ca în cîntecele aezilor populari. Apoi s-a mai constatat de repetate ori, că rolurile serioase produceau asupra țăranilor un efect de irezistibilă ilaritate, în timp ce, dimpotrivă, rolurile comice erau luate în serios și ajungeau chiar să-i emoționeze" (Cf. *Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia*, Despre situația artei cinematografice în Rusia, în Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Avangardă și revoluție, Torino, Einaudi, 1973).

Cauzele acestei evoluții diferite a lui Brecht, Adorno și Benjamin sînt, deci, variate. „Esențială ni se pare că a fost pentru Brecht — ca și pentru Adorno și alți gînditori de la «Zeitschrift für Sozialforschung» care, cum zice Solmi, vor apuca din acest punct, «un drum radical opus» celui al prietenului lor Benjamin — experiența americană,

arzătoare ale timpului în care trăim. El consideră, adică, operele lui Godard şi Bellocchio, Pasolini

---

interzisă lui Benjamin, mort sinucigaş în 1940, chiar cînd primise viza pentru America. Celor care făcuseră această experienţă nu putea să le rămînă ascuns faptul că mass-mediile erau instrumente formidabile în mîinile capitalismului monopolist, şi că, dacă trebuia stabilită neapărat o înrudire, ea trebuia stabilită cu acesta din urmă, mai curînd decît cu comunismul (ceea ce nu înseamnă că nu-şi pot schimba funcţia, luate în mînă de mişcarea socialistă [...] Apoi, are o mare importanţă tipul de reacţie la fascism. Brecht se desprinsese, în fond, de idealizarea unei epoci care «demontează şi remontează omul» (ca docherul Galy Gay din *Un om = un om*) încă înainte de experienţa americană. Fascismul îi apărea, mai ales, ca *Gleichschaltung*, ca nivelare şi aservire a masselor pentru a le supune intereselor monopolurilor, astfel că *Gleichschaltung*-ul lui Galy Gay trebuie să schimbe semnul şi să fie reinterpretat tocmai ca un exemplu de distrugere fascistă a individului". Acest proces nu era, desigur, necunoscut lui Benjamin, continuă Cases (a se vedea apostila la Eseu); dar „la el e mereu prezentă convingerea de fond că posibilitatea de a mobiliza şi manevra massele e un dat constant al epocii şi că e vorba doar de a vedea *cine* le manevrează şi în interesul cui, dacă în acela al masselor înseşi sau al capitalismului" (cf. Prefaţa la *Opera de artă*). Cît timp cel ce dictează legea este capitalul cinematografic — atrage atenţia Benjamin — „nu se va putea atribui, în general, cinematografului actual un merit revoluţionar, care să nu fie acela de a promova o critică revoluţionară a raporturilor sociale sau de-a dreptul a orînduielilor proprietăţii. Dar centrul de gravitate" al cercetării sale „nu se află în acest element, după cum nu se află nici acela al producţiei cinematografice europene occidentale".

Desigur, cinematograful (orice film) nu este o „distracţie pentru iloţi", un divertisment pentru fiinţe inculte, cum afirmă Duhamel; şi nici obiectivarea absolută şi confirmarea absolută a alienării, cum susţine Adorno, pentru care „toate intenţiile de a-l înnobila artistic au ceva strîmb, artificial şi distant, formalmente ratat, ceva de import pentru cunoscători". Dar, avînd în vedere diferitele motive ale acestor atitudini, ele conţin multe motive de meditaţie; ca acelea ale lui Fromm, Hauser, Mumford, Packard. Trebuie să distingem — repetăm —, aşa cum distingea Maiakovski, cinematograful de cinematograf, filmul de film: nu e deloc adevărat că „cu cît filmul are pretenţii de artă, cu atît demonstrează mai mult că e inert, simplă stucatură". Cantitatea nu s-a preschimbat încă în calitate; chiar dacă o schimbare de tendinţă în public, în anumite straturi ale publicului, s-a înregistrat faţă de trecut, va trebui să aşteptăm cine ştie cît pînă se va realiza această utopie în sens

şi Buñuel, ale fraţilor Taviani, otravă prin procură, marfă „interzisă“ oferită la preţ ieftin; în timp ce

---

pozitiv marxian. Ni se pare, de altfel, că Benjamin — ale cărui merite şi faţă de cinematograf rămîn considerabile — dovedeşte în Eseu o încredere excesivă în massele ca atare (dar, în 1927, stabilea, de exemplu, că în URSS „modul de a percepe al ţăranilor e radical diferit de cel al masselor de orăşeni“; şi în apostila la *Opera de artă* admite şi vede posibilitatea unei schimbări a funcţiei mijlocului cinematografic, că din „noile antene“, cum spunea Brecht, pot să iasă „vechi prostii“: cele ale fascismului).

„Receptarea prin distracţie“. Deseori, totuşi, s-a petrecut şi se petrece contrariul: în distracţie avem, desigur, o receptare, dar negativă: în „gastronomic“ găsim otrava; „massele“, publicul, diferitele specii de public, nu sînt mobilizate, ci adormite sau lăsate în toropeală. Fascismul, în feluritele sale forme mai mult ori mai puţin ascunse şi, îndeosebi, în cele noi în care supravieţuieşte, constituie încă un mare pericol, şi găseşte în cinematograf „arma cea mai puternică“.

Într-un asemenea context trebuie citită afirmaţia eisensteiniană după care sarcina cinematografului e de a pune publicul în condiţia să „se servească“, nu să fie „distrat“, „întreţinut“; de a furniza spectatorului cartuşe şi nu a-l face să risipească pulberile pe care le-a adus în sală: ceea ce corespunde cu cele spuse de Brecht în legătură cu împărţirea capitalistă între muncă şi divertisment, între producţie şi non producţie.

„ «Distracţie » nu este, în realitate, un termen inofensiv“, avertiza Eisenstein: „ascunde un proces absolut concret şi activ. Dar distracţia şi amuzamentul trebuie să fie înţelese exact ca o simplă potenţare cantitativă a materialului tematic interior şi nu în mod absolut, ca o forţă calitativă. Cînd avem filme «cu priză la public» nu vorbeam de distracţie. Nu aveam timp să ne plictisim. Dar această capacitate de-a avea priză s-a pierdut la un moment dat. S-a pierdut capacitatea de a crea filme care să aibă priză la public. Şi am început să vorbim de distracţie. E imposibil să atingem acest din urmă scop fără a ne însuşi întîi metoda precedentă. Sloganul în favoarea divertismentului a fost considerat de mulţi ca un mod de a accepta un anumit element reacţionar şi, în sensul cel mai dăunător, ca o interpretare deformată a premiselor ideologice ale filmelor noastre. Încă o dată trebuie să ştim să ne servim de o metodă, de o călăuză orientativă, de concretizat în opere de artă stimulatoare“ (*O lecţie de scenariu*, cit.).

Chiar şi cel care se distrează poate să se obişnuiască, iar massele pot să se mobilizeze. Dar e evident că putem să ne instruim distrîndu-ne — „publicul e un examinator, dar un examinator distrat“, zice Benjamin — atunci cînd filmul pe care-l vede e cel despre care vorbeşte anume Eisenstein: este „didactic“ şi „distractiv“ în accepţiile brechtiene.

acești autori și filmele lor[25] au un cu totul alt scop și obiectiv: înainte de toate, acela de a da cinematografului demnitatea ce i se cuvine printre mijloacele de comunicare moderne, dreptul de a înfrunta probleme fundamentale, de a-l face pe spectator să gîndească, de a-l face conștient și participant, îndepărtîndu-l tocmai de „orașul de vis", de imaginația bolnavă. Sîntem destui cei care nu credem că Buñuel, a vrut să reprezinte, cu *Frumoasa de zi*, perversiunea sexuală, masochismul în sine. Dimpotrivă, el a ales o tematică precisă pentru a ajunge la rădăcinile fenomenului, ale unei proaste educații sexuale, ale pericolelor pe care aceasta le comportă (plăcerea durerii, simțul vinovăției, refulările).

Prejudecățile, miturile, tabuurile se spulberă o dată cu dominarea lor; iar cinematograful, pentru a contribui la dizolvarea lor, trebuie să le caute originile profunde, inclusiv în timp, forînd pînă la cauzele lor concrete. Nu există nici o îndoială că cinematograful constituie un domeniu vast și rentabil pentru speculanți. Dar poate că interlocutorul rubricii „Oglinda timpurilor" cade într-o dublă prejudecată: că arta nu trebuie să se ocupe, nicidecum și nicicînd, de politică; că „urîtul" nu e materie de dramatizare pentru poet, și în consecință pentru regizor.

Sînt erori destul de răspîndite și acum. Politica și sexul nu sînt singurele componente ale vieții noastre, dar se numără de bună seamă printre

---

„Arta, la fel ca știința", scria Troțki în 1923, „cere pregătire. Proletariatul nostru are o cultură *politică* proprie [...] dar nu are una *artistică* [...] Proletariatul are nevoie să fie hrănit și educat prin artă, dar nu ne putem închipui că proletariatul e o bucată de argilă pe care artiștii, trecuți și prezenți, o modelează după chipul și asemănarea lor. Proletariatul, care e foarte sensibil în înțeles spiritual și, prin urmare, artistic, nu e educat din punct de vedere estetic" (Cf. *Letteratura e Rivoluzione*, Literatură și Revoluție, Torino, Einaudi, 1973).

[25] Ne referim la *Chinezoaica* lui Godard, *China e aproape* de Bellocchio, *Oedip rege* de Pasolini, *Frumoasa de zi* de Buñuel și *Subversivi* de frații Taviani.

cele mai importante, iar cinematograful nu poate să le ignore.

Bărbatul: „Trebuie să te ucid, păpușo. E spre binele tău." *Femeia*: „Rateu !" *Crainicul*: „Da, a ratat-o, dar dumneavoastră nu puteți rata această capodoperă".

O blondă (cu glas de bărbat): „Degeaba, dragul meu. Pe lumea aceasta nu există loc pentru dragostea noastră." *Bărbat (cu glas de femeie)*: „Cine-a zis? Putem pleca în Danemarca". *Crainic*: „Cinematograful abordează astăzi chiar și problemele cele mai scabroase. Bărbat sau femeie? Un film cu teză. Vineri pe acest ecran".

Cowboy: „Sus, pe labe, stîrpitură !" *Crainic*: „Un nou mare film: *Moartea vine la galop*".

Sînt exemple de „în curînd pe ecrane" inserate de Chaplin în *Un rege la New York*, cu intenția precisă de a satiriza, de a judeca cinematograful curent, cu „genurile" și relativa lor publicitate. Aceasta din urmă e adeseori vulgară, de prost gust, oglindește substanța filmului, a mărfii oferite spectatorului-consumator. În cea mai mare parte a cazurilor, argumentul cel mai puternic adus de producători este, cum subliniază Adorno, argumentul cel mai grosolan: consumul de masă. Filmul debordează de minciună a stereotipiei? Dar stereotipia e esența „artei populare", răspund aceștia: basmele conțin prințul cel bun și diavolul, așa cum filmul are „eroul" și „răul"; și cruzimea barbară, prin care lumea e împărțită în buni și răi, este un element pe care filmul îl are în comun cu basmele cele mai frumoase, în care mama vitregă dansează pînă la moarte în pantofii de fier înroșiți în foc. Adorno are dreptate: acest cinematograf este într-adevăr un „lup îmbrăcat în rochia bunicii"[26]. La fel putem spune despre publicitatea

[26] Desigur, Adorno nu vorbește despre „acest cinematograf", ci despre cinematograful în general: „Între vechea nedreptate, al cărei bocet e perceptibil chiar și acolo unde tinde să se transfigureze [și, notează Solmi, transfigurare înseamnă, aici, înfrumusețare ideologică, idealizare proastă, apologie] și înstrăinarea ce se proclamă comuniune și evocă

care-l însoţeşte, operă, şi ea, a unor „persuasori oculţi"; specialişti ai unei „ştiinţe" noi — psihanaliza consumatorului — care determină opţiunile a milioane de spectatori. Sociologul american Vance Packard a întreprins o profundă şi bine articulată cercetare asupra noilor tehnici publicitare, scoţîndu-le în relief semnificaţia antiumană[27]. Ele conţin aspecte amuzante şi uneori chiar „constructive"; în cea mai mare parte a cazurilor reprezintă, însă, mai curînd un regres decît un progres în lupta neîncetată pe care omul o duce pentru a deveni o fiinţă raţională şi independentă.

Sexul ca mijloc publicitar ocupă încă şi încă un loc eficace şi de prim plan. El este folosit acum în aspectele sale cele mai complexe: se ramifică, ia forma unor nuanţe extrem de subtile. Folosirea sa de la simplu apel pentru ochi a luat încetul cu-ncetul înfăţişări tot mai îndrăzneţe din care Packard oferă exemple copioase. Vînătoarea de clienţi prin acţiunea persuasorilor de profesie a agentului de publicitate înveşmîntat în psihiatru a dus la alte

---

viclean aparenţa unei apropieri umane prin difuzoare şi psihologia reclamei, există aceeaşi diferenţă ca între mama care povesteşte copilului, pentru a-i alunga spaima de fantasme, basmul în care cei buni sînt răsplătiţi şi cei răi sînt pedepsiţi, şi produsul cinematografic care înfige în ochii şi în urechile spectatorilor — cu o evidenţă ameninţătoare — justiţia oricărei orînduiri în oricare dintre ţări, pentru a-i deprinde din nou, şi mai radical, cu vechea spaimă. Visurile de basm, care fac atît de generos apel la copilul care zace în om, nu sînt decît regresiunea organizată a *Aufklärung*-ului total, şi îşi trădează radical spectatorii tocmai acolo unde-i bat mai familiar pe umăr. Caracterul imediat, comunitatea populară produsă de filme, se rezolvă în medierea fără reziduuri, care-i reduce atît de radical pe oameni şi orice realitate umană la condiţia de lucruri, de obiecte, încît contradicţia cu lucrurile şi însăşi vraja reificării nici măcar nu pot fi sesizate. Cinematograful a realizat integral transformarea subiecţilor în funcţii sociale, pînă într-atît încît victimele, uitînd orice conflict, se bucură de propria dezumanizare ca de o umanizare, ca de fericire şi căldură. Contextul total al industriei culturale, care nu lasă nimic în afara ei, e totuna cu orbirea socială totală. Iată de ce bate toate argumentele contrare".

27 *I persuasori occulti* (Persuasorii oculţi), Torino, Einaudi, 1958.

aplicații pitorești în regia consumului. Noi forme de tehnică pentru a vinde un produs unui public, considerat la rîndul său tot marfă își croiesc drum și în sfera cinematografului. Pentru a recruta un cît mai mare număr de consumatori solicitîndu-le o cerere crescîndă pentru a deschide pieții orizonturi mereu mai ample, se tinde, de exemplu, transformarea anumitor filme în simbol distinctiv al prestigiului social și intelectual, sensibilizînd publicul în favoarea „liniei", a artisticității, mai mult ori mai puțin presupusă, camuflată, a acestor filme. Pentru opere „dificile" sau „explozive" ca *Marienbad* și *Zazie în metrou* s-a organizat astfel — anunțau inserturile publicitare — o analiză experimentală a coeficientului colectiv de înțelegere a publicului care frecventează sălile de „primă vizionare" în cîteva orașe italiene. În legătură cu încasările și ținînd seama de „cele mai diferite motive" ale unei atari analize, concluziile parțiale, conform profesioniștilor persuasiunii, acordau primul loc orașului Milano, urmat în ordine de Torino, Genova, Roma. Clasamente, după cum se vede, de tipul lui „Cine știe cîștigă".

La Milano, Torino, Genova — anunța în zilele următoare publicitatea — *Zazie* a fost un „succes enorm", la Roma un „fiasco". „Să fie, oare, romanii mai puțin inteligenți decît milanezii? Merită să se știe, precum și să se știe, concomitent, ce aveți în creieri". *Zazie*, conchideau persuasorii oculți, nu este un film, ci un examen psihiatric; numai după ce l-ați văzut puteți zice dacă sînteți „nebuni" sau „fenomene": „*Zazie* vă așteaptă de astăzi (într-un halat în culori) la cinematograful Ariston".

Nu mai puțin pitoresc și amuzant este un alt exemplu de „coeficient de inteligență", oferit de „lansarea" filmului *Puțul și pendulul*. Un comunicat plătit, apărut în numeroase ziare, anunța că filmul era turnat după metoda *subliminal flash suggestion*. Această metodă, se preciza, nu are nici un raport cu procedeele analoge și trebuie să fie considerat unica pe bază de *psychofiltration*. „Va

fi extrem de greu pentru spectatori să capteze semnalele sugestive ale filmului, deoarece sistemul se întemeiază pe sugestia psihologică inconștientă; totuși, cei care prin viteza reflexelor și prin autoanaliză vor capta semnalele sînt rugați să nu-i anunțe pe ceilalți spectatori". Comunicatul mulțumea, cu aerul de a dezvălui „mistere", că nu vrea să înșele publicul, că-l invită, fie și la modul naiv, la un examen al propriilor reflexe, la un control al facultăților sale intelectuale.

În felul acesta, persuasorii oculți caută să-i condiționeze, să-i cîștige pe cei pe care același Packard îi numește „vînători de prestigiu", cei care trăiesc bîntuiți de mania de a se înzestra cu probe vizibile ale rangului superior — în cazul de față, intelectual — la care socotesc că trebuie să se prefacă a aparține pentru a-i impresiona pe semeni.

Acest sistem de transformare a mărfurilor — filmele, anumite filme — în simboluri de prestigiu, își găsește de altfel un aliat involuntar, dar eficace, în acea critică gata să supraliciteze opere ca *Marienbad* și *Zazie* sau de-a dreptul în acei recenzenți care sînt „convinși" să intre într-un joc constînd din a invita „bietul" public să li se alăture în desfătarea dată de produs.

Cîți spectatori au suportat și suportă acest șantaj moral? Mulți dintre cei care frecventează sălile de „primă vizionare", nemulțumiți în fața imaginilor din *Marienbad* pentru ochii lor de neînțeles, sau în fața dubioasei inteligențe a lui *Zazie*, nu și-au exprimat în libertate o judecată limitativă și, reținîndu-se de teama să nu apară inculți, ci deschiși „desfătării spiritului", au elogiat cele două filme, recomandîndu-le rudelor și prietenilor.

Acest James Bond să fie, oare, exemplar? S-ar zice că da: nu numai că stîrnește un mare interes și elogii printre intelectuali, apărînd ca un veritabil „campion al încasărilor" în Statele Unite ale Americii, în Europa și aiurea, ci se pare că ar fi dat un „brînci", se înțelege în sens de înaintare, de puternic progres al cinematografului nostru. Este opinia lui Mario Soldat, căruia i se pare că

regizorii italieni, văzînd *Goldfinger*, au prins curaj și au început să se elibereze de prejudecățile și de zdrențele unui neorealism obligatoriu. Filmele „brînciului înainte", afirmă Soldati, nu poartă semnătura „marilor" noștri realizatori — Visconti, Antonioni, Fellini — ci a lui Sergio Leone, Duccio Tessari, Marco Vicario. Încep să apară, pe urmele lui *Pentru un pumn de dolari*, din 1965, și se intitulează *Un dolar găurit* și *Șapte bărbați de aur*. Opere splendide, finisate pe plan spectacular și tehnic, nu sînt fenomene artistice, precizează Soldati, dar conțin, adaugă același, *„mari adevăruri"*. În cel dintîi, emoționanta melancolie a sudiștilor și, în genere, a popoarelor și partidelor învinse și ultragiate; în cel de-al doilea, alienarea, amuzantă de data aceasta, nu angoasată, pe care poate s-o producă progresul mecanic: un răsunător furt de lingouri de aur, posibil întrucît e executat cu mijloace complicate și țipătoare, sub ochii tuturor. Și Soldati citează *Scrisoarea furată* a lui Poe.

Să lăsăm baltă „marele adevăr" din străfundurile Sudului, melancolia deloc emoționantă, ci, dimpotrivă, mincinoasă, a unei lumi încă nemăturate „pe aripile vîntului", mitizată întîi de western-ul american și acum și de cel italian. Această contrafacere — á propos de „scrisoarea furată" — este așezată sub nasul tuturor pentru a-i împiedica mai ușor pe spectatorii acritici să o observe: nu numai Hollywoodul, de altfel, recurge la un asemenea expedient ingenios și viclean. În același timp, atitudinea lui Soldati, și a altor intelectuali cu gust și cu minte ascuțită, e atît de aristocratică, de o condescendență paternalistă față de cinematograf, înțeles ca fenomen artisticește subaltern, încît, ca să recurgem la același Poe, scapă vederii din pricină că e prea izbitoare. În fața lui *Goldfinger* și a nepoților acestuia de la noi, ni se pare că neatenția fizică a multora este „cu totul analogă distragerii morale cu care intelectul lasă să treacă neobservate aceste considerații prea vădite și prea palpabil evidente".

regizorii italieni, văzînd *Goldfinger*, au prins curaj și au început să se elibereze de prejudecățile și de zdrențele unui neorealism obligatoriu. Filmele „brînciului înainte", afirmă Soldati, nu poartă semnătura „marilor" noștri realizatori — Visconti, Antonioni, Fellini — ci a lui Sergio Leone, Duccio Tessari, Marco Vicario. Încep să apară, pe urmele lui *Pentru un pumn de dolari*, din 1965, și se intitulează *Un dolar găurit* și *Șapte bărbați de aur*. Opere splendide, finisate pe plan spectacular și tehnic, nu sînt fenomene artistice, precizează Soldati, dar conțin, adaugă același, „*mari adevăruri*". În cel dintîi, emoționanta melancolie a sudiștilor și, în genere, a popoarelor și partidelor învinse și ultragiate; în cel de-al doilea, alienarea, amuzantă de data aceasta, nu angoasată, pe care poate s-o producă progresul mecanic: un răsunător furt de lingouri de aur, posibil întrucît e executat cu mijloace complicate și țipătoare, sub ochii tuturor. Și Soldati citează *Scrisoarea furată* a lui Poe.

Să lăsăm baltă „marele adevăr" din străfundurile Sudului, melancolia deloc emoționantă, ci, dimpotrivă, mincinoasă, a unei lumi încă nemăturate „pe aripile vîntului", mitizată întîi de western-ul american și acum și de cel italian. Această contrafacere — á propos de „scrisoarea furată" — este așezată sub nasul tuturor pentru a-i împiedica mai ușor pe spectatorii acritici să o observe: nu numai Hollywoodul, de altfel, recurge la un asemenea expedient ingenios și viclean. În același timp, atitudinea lui Soldati, și a altor intelectuali cu gust și cu minte ascuțită, e atît de aristocratică, de o condescendență paternalistă față de cinematograf, înțeles ca fenomen artisticește subaltern, încît, ca să recurgem la același Poe, scapă vederii din pricină că e prea izbitoare. În fața lui *Goldfinger* și a nepoțeilor acestuia de la noi, ni se pare că neatenția fizică a multora este „cu totul analogă distragerii morale cu care intelectul lasă să treacă neobservate aceste considerați prea vădite și prea palpabil evidente".

Judecata poate fi contestată și de-a dreptul răsturnată. E posibil ca „fenomenul" Bond „să fie ceva care se situează deasupra sau dedesubtul" sensibilității noastre, iar aceasta din urmă să fie egală cu a Prefectului lui Poe. Să nu închidem, totuși, ochii în fața evidenței faptelor, a succesului repurtat de agentul 007, de Leone, Tessari și Vicario. Acest succes trebuie studiat cu atenție, și tot așa consensurile obținute de „literatura grafică". „Banda ilustrată", fie că e vorba de *Linus*, fie că e vorba de *Diabolik*, place astăzi aceluiași cerc de intelectuali iubitori ai lui *Goldfinger*. Și nu e desigur o simplă întîmplare că „strips"-urile sînt pe punctul de a deveni, în plin acord cu romanele foileton, o bogată sursă de subiecte pentru cinematograf; că tocmai un Tessari, dar și regizori de extracție și anvergură diversă, realizează sau vor realiza curînd opere inspirate de Mandrake, Barbarella și Gordon.

Pentru a-și justifica acest interes și în sprijinul dreptului de cetățenie al unui asemenea tip de cinema, unii prieteni îl citează pe Gramsci, care a scris însemnări inteligente despre literatura populară, fie și extraartistică. Dar Gramsci face deosebirea, înăuntrul „genului", între opere și opere, tendințe și tendințe; și avertizează că adeseori romanul foileton înlocuiește, favorizîndu-le în același timp, iluziile omului din popor, reprezintă o veritabilă visare cu ochii deschiși. „Se poate vedea ceea ce susțin Freud și psihanaliștii despre visarea cu ochi deschiși. În acest caz, se poate spune că în popor fantazarea e dependentă de «complexul de inferioritate» (socială), care determinînd lungi visări pe ideea de răzbunare, de pedepsire a vinovaților în numele suferințelor îndurate etc."[28]. Și același Gramsci subliniază cum în *Contele de Montecristo*, de exemplu, există toate elementele pentru a hrăni aceste deliruri și pentru a oferi astfel un narcotic menit să aline durerile și așa mai

[28] Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Literatură și viață națională), Torino, Einaudi, 1950.

departe. Observaţii analoge se pot face şi în privinţa lui *Goldfinger* şi a derivaţilor săi.

Dacă vrem ca publicul să se schimbe, observă aceşti prieteni ai noştri, trebuie să ne schimbăm şi noi, criticii, dobîndind conştiinţa ponderei şi a semnificaţiei pe care le au fenomenele cantitative, nu doar calitative, lărgindu-ne orizontul la întreaga realitate a cinematografului. Cum am putea să nu fim de acord? Numai că ni se pare că unii dintre ei au luat o atitudine intelectualistă negativă, dacă nu de-a dreptul snobă, acceptînd şi, mai mult ori mai puţin, complăcîndu-se în această atitudine, produsele filmului bondian sau istorico-mitologic. Operînd o critică sociologică, ei nu scot în evidenţă sau, cel puţin nu în suficientă măsură — depărtîndu-se astfel de Gramsci — cărui tip de proză narativă „populară" aparţin asemenea produse extraartistice, ce derivaţii culturale reprezintă: dacă se sprijină pe un fond de aspiraţie democratică efectivă, dacă interesul „moral" se manifestă prin adeziune sau prin opoziţie, dacă e vorba, pe scurt, de un cinematograf popular sau nu cumva de unul mai curînd mercantil, combinat din stupefiante[29]. Parafrazîndu-l din nou pe Gram-

---

[29] Ibidem. E vorba de confuzia — dintre popular şi poporan — în care cad noii „parohieni de avangardă", care au găsit astfel în Mario Soldati, ca şi într-o anumită critică franceză, un premergător. „Iubesc", după cum s-a văzut, cinematograful, discursurile „concrete", „materialiste" ale unor Freda şi Matarazzo. „Matarazzo poate fi gustat la diferite niveluri", proclamă: „de către filologii cinematografului care îl vor diseca din motive de studiu, ca şi de publicul din sălile de categoria a treia, care s-ar putea emoţiona în faţa unei mari melodrame ca *Lanţuri*. Snobul îl va accepta ca pe unul dintre numeroasele recuperări la modă de tipul discurilor aparţinînd Platters-ilor sau de tipul geamurilor colorate ale flippers-urilor. Istoricul moravurilor va scrie un întreg eseu pe tema lui «cum eram». Pentru mulţi dintre noi, Matarazzo e mai ales un mare povestitor popular". (Declaraţie făcută revistei „Europeo" din 30 ianuarie 1976 de organizatorul, la Savona, al unei retrospective dedicate lui Matarazzo.) Asta e: ca snobi vrednici ce sînt, „iubesc" — franţuzismul le e congenial — aceşti regizori şi îi descoperă, îndeosebi ca recuperări la modă, şi caută să-i impună publicului.

sci, nouă ni se pare că difuziunea și succesul *Goldfinger*-ilor și ale peliculelor impulsionate de „brînciul înainte", derivă din elemente, care — multe dintre ele — nu sînt nici măcar de ordin intelectual, ci pur fiziologic.

Lui Bond și lui Tessari sau Leone, fost „clachetist" al lui Soldati, le preferăm de departe un Visconti; iar „alienării" amuzante a unui Vicario, pe cea angoasantă a unui Antonioni, și încă din motive culturale, înaintea celor artistice. Realismul bun, ne amintește Soldati, nu constă în imitarea măruntă a vieții cotidiene, ci în afirmarea unui mare și important adevăr moral, psihologic, social, istoric. Are desigur dreptate cînd scrie că această afirmație poate rezulta și dintr-o povestire oricît de realistă în obiectele și imaginile ei, dar neverosimilă în fapte sau complet absurdă. Se poate întîmpla, într-adevăr, și chiar se întîmplă, adeseori, cum adaugă Soldati, ca aceste mari și importante adevăruri să le fie oferite publicului prin spectacole aparent hipnotice și neverosimile, în același fel în care adevărurile cele mai profunde și sfîșietoare despre gelozie și despre iubire au fost povestite de Ariosto în aventurile fantastice, absurde, neverosimile ale nebuniei lui Orlando; pe cînd reconstituirile exacte, istorice, psihologice ale mediului pot să conțină un sîmbure inextirpabil de falsitate sau, dacă nu tocmai de falsitate, de sărăcie morală, de mizerie intelectuală, de ipocrizie, micime și provincialism. Infinite sînt, cum conchide Soldati, exemplele de filme care urmează această falsă divinitate a realismului prost înțeles.

Faptul e că noi, în asemenea probleme, sîntem perfect de acord: principiile sale, în acest cadru, sînt rezonabile, chiar de-a dreptul banale. Soldati îl citează pe Ariosto; noi, în mai multe rînduri am invocat numele lui Cervantes, exemplu nu mai puțin elocvent. Pe firul filosofilor care susțin nu fotografierea realității, ci oglindirea artistică a acesteia, am amintit cum bătălia împotriva morilor de vînt, în *Don Quijote*, nu e o întîmplare de

toate zilele și totuși apare ca una dintre situațiile cele mai tipice și mai reușite ale marii literaturi realiste. Același lucru l-am susținut în legătură cu povestirile fantastice ale lui Hoffmann și Balzac, cu povestirile „extraordinare" ale lui Poe, cu „basmele" lui Charlot. Și imaginile lui Goya, Chagall sau Maiakovski ne învață că „putem fi veridici cu ajutorul fanteziei cele mai absurde".

Ce înseamnă, prin urmare, pentru noi, să combatem pe plan cultural orice magie ce reprezintă o încercare de hipnoză față de public, tot ceea ce țintește să producă în el beții nedemne și nebulozități? Înainte de toate, că magia nu exclude cituși de puțin arta. Și că, totuși simțim nevoia ca spectatorul să nu fie pus în lanțuri de aceasta, să nu fie redus la condiția de element pasiv. Un asemenea tip de magie „este, firește, de respins". Cel puțin în contextul unui cinematograf care, pentru noi, urmind postulate ale teatrului epic brechtian, nu trebuie să cufunde publicul în ceva, ci să-l pună în fața a ceva, nu să-i ofere sugestii sau să-l sugestioneze, ci să-i ofere argumente, integrîndu-l în autentica sa dimensiune de om, modificabil și modificator[30].

---

[30] Dar astăzi — alt revival la modă, al cărui snobism nu e neutru — se înalță imnuri, și în sectoarele „stîngii", „imaginarului colectiv" înrădăcinat într-o mare parte a cinematografului și chiar în sensul negativ pe care l-am constatat: favorizarea celor mai periculoase iluzii; viețuirea, în cetatea visului, prin procură, absorbindu-i, tot prin procură, otrăvurile; alimentarea oricărei magii care duce la hipnoză, tot ceea ce țintește la producerea de beții și încețoșări: o veritabilă visare cu ochii deschiși. Așadar, nu imaginarul propus de Buñuel sau de un Bataille, de un Cervantes sau de un Chaplin, ci o invitație la imaginarul bolnav care trimite la sadismul imaginarului însuși. Și așa se face că cinematograful hollywoodian — chiar și cel mai prost și, mai ales, cel mai prost — ajunge să fie adevăratul cinematograf, cel de autor! Iar în „Rinascita" se poate citi: „Eu iubesc maimuța", adică pe *King Kong* și alte filme de genul acesta.

Acum cîtva timp, scria Adorno, „ziarele americane au anunțat descoperirea unui dinosaur bine conservat în statul Utah, adăugînd că exemplarul a supraviețuit semenilor săi și era cu multe milioane de ani mai recent decît toți ceilalți

E posibil, cum afirmă Soldati, ca în actul practic să ne dovedim interpreţi extrem de superficiali ai acestui „mesaj". Nu însă pentru obiecţia de fond pe care el ne-o adresează: aceea a unui realism

---

care se cunosc. Aceste ştiri, ca şi moda supărător de umoristică a monstrului de la Loch Ness, sau filmul de tipul *King Kong*, sînt proiecţii colective ale monstruosului stat totalitar. Sîntem pregătiţi pentru propriile orori prin deprinderea cu giganticul. În absurda înclinare de a-l accepta, omenirea, neputincioasă, caută disperat să asimileze la propria experienţă ceea ce e luat în derîdere de orice experienţă". E adevărat că, pentru Adorno, înglobarea în categoriile *escape* şi *message* exprimă falsitatea celor două tipuri: „Recunoaşterea faptului că filmele difuzează ideologii e prin ea însăşi o ideologie difuzată. Folosită administrativ, ea dă loc rigidei deosebiri dintre «visurile sintetice cu ochii deschişi», instrumente de evadare din viaţa cotidiană, *escape*, şi produsele bine intenţionate, care cheamă la buna conduită socială şi poartă un mesaj, *conveying a message* [...] Zeflemisirea *escape*-ului, indignarea standardizată împotriva superficialităţii nu e decît ecoul mizerabil al ethosului tradiţional, care tună şi fulgeră împotriva jocului pentru că nu-şi desfăşoară rolul în practica dominantă". În poziţia sa generalizatoare şi negativă faţă de cinematograf — şi s-au văzut motivele şi împrejurările acestei poziţii —, şi *escape*-ul, pentru Adorno, e plin de *message*, iar acesta din urmă devine *escape*. Dar ceea ce spune Adorno e valabil îndeosebi şi tocmai pentru cinematograful hollywoodian şi pentru sistemul care-l produce: o zdrobitoare cantitate de filme, inclusiv cele în tehnicolor, cu un „limbaj stupid şi infantil", cu „popularitatea care face semn cu ochiul", unde „şi prim planul *star*-ului nu e decît un «vai, cît e de frumoasă!» ţipat, ca să zicem aşa, în urechi". Tendinţa *message*-ului spre împăcarea cu o asemenea producţie e, într-adevăr, „prea puternică pentru ca denunţarea, sub presiunea materialului, să nu se întoarcă imediat în contrarul său". Dar să fie chiar adevărat că, oricum şi totdeauna, „filmul nu lasă spaţiu negării determinate, şi consacră — în ultimă instanţă — totalitatea subzistentului"? Că e un destin inexorabil preschimbarea *message*-ului în *escape*, pactizarea *message*-ului cu sistemul? „Rămîne de văzut", notează acelaşi Solmi, „pînă la ce punct e posibil să ne sustragem acestei fatalităţi. Dar s-ar spune că intenţia revoluţionară întîmpină obstacole aproape de netrecut în structura formală: şi nu e o întîmplare că rarele exemple de cinematografie progresistă au fost silite să violeze toate legile tehnicii şi *habitus*-ul psihologic al spectatorilor". Nu încape îndoială că obstacolele sînt greu de depăşit: în *Dizolvarea raţiunii* sînt copioase exemplele de *escape* pline de *message* şi de *message*-uri care devin *escape*. Dar nu sînt oare suficiente cîteva exemple

prost înțeles, fals și provincial. Aplicarea greșită a unei metode, în orice caz, nu compromite eventuala virtute a înseși metodei.

Limbajele bolnave și opusul lor

O tristă soartă pare că leagă doi „oameni mari" ai cinematografului, doi maeștri. Dreyer și Chaplin sînt acuzați de senescență artistică la scurtă distanță unul de altul, după *Gertrud* și *Contesa din Hong Kong* (1966). Sentința nu e interlocutorie: nu se pronunță asupra unui eventual accident de muncă și a acceptării probelor, ci asupra substanței. Tradusă în hotărîre judecătorească, amîndoi autorii ar fi iremediabil depășiți și nu li se oferă nici o posibilitate de apel. După cum se știe, la Londra și la Paris, ultima operă a lui Chaplin a părut învechită, plictisitoare, plată, amețitor de goală, mai mult decît dezamăgitoare: comercială, fără mesaj și ambiții poetice. Nu e o comedie romantică, așa cum o definește autorul, ci o mediocră mică farsă sentimentală. Exprimările sînt aspre și adeseori crude. Nu există un motiv plauzibil

---

opuse pentru a contracara o judecată cu totul negativă asupra cinematografului? Pentru a face necesară o deosebire între filmele de care vorbește Adorno și cele puține, unde chiar legile tehnicii — aceea a producției dominante — sînt violate, făcînd să se impună o nouă tehnică și o nouă formă, violînd *habitus*-ul psihologic al spectatorului?

A prefera filme ca, bunăoară, *King Kong*, „a iubi" produse de genul acestuia în numele „imaginarului colectiv", invitînd implicit cititorii să „contracteze" aceeași iubire și făcîndu-i să risipească pulberile pe care, eventual, le-au adus în sală, acest tip de „divertisment" — cu totul contrar celui indicat de un Brecht și de un Eisenstein — nu ajută desigur la a viola *habitus*-ul și nu e desigur o operațiune nevinovată. Dacă e adevărat, cum susține Adorno à propos de Mammuth, că „divertismentul și instrucțiunea sînt un pretext cam subțirel", tot atît de adevărat e că filmele de acest tip nu tind „să transforme pe toată lumea în *voyeurs*, ci să-i învețe pe oameni să se bucure de „frustrare", ceea ce trimite la fantazarea dependentă de „complexul de inferioritate" socială de care vorbește Gramsci.

pentru care acest film să existe, scrie „Times": apare opac, deloc agreabil, și teribil, impardonabil de ordinar. „Contesa", afirmă „Sun", ar face bine să rămînă la ea acasă la Hong Kong, iar Chaplin să se odihnească pe binemeritații săi lauri. „Unde e Charlie?" se întreabă „Daily Mirror", unde sînt vechile splendori? Filmul, adaugă „Daily Sketch", scîrțîie, trosnește și se clatină ca o jucărie mecanică ruginită, ca un fel de ceas cu cuc care s-a oprit la anul 1925 și nu mai poate fi pus în funcțiune. Ce rușine și dezamăgire, confirmă „Daily Express". Analoge sînt multe dintre judecățile pariziene, tonul lor. La întrebarea engleză — „Unde e Charlie?", — „France Soir" adaugă alta: cum a putut Chaplin să ne înșele pînă într-atît? Și conchide: fugara sa apariție în rolul unui chelner, mai mult decît un gag, reprezintă un act de demisie. Filmul rămîne pe drum, ferm ancorat în portul plictiselii, insistă „L'Express", care îi cere lui Chaplin un singur lucru: să nu mai degradeze niciodată prețioasa imagine despre sine însuși.

Declanșînd aceste critici aspre, mușcătoare, necruțătoare, demolatoare, s-ar spune că deseori se afișează o dezamăgire în spatele căreia se ascunde un soi de voluptate complăcută. Ele sînt autentice anulări, chiar și atunci cînd vor să aducă un omagiu marelui artist, „să-l salveze de la dezastru". În fața unor asemenea demolări, iau naștere imediat unele bănuieli ca și unele perplexități. Îndeosebi, atunci cînd de la demolarea unei singure opere se ajunge la distrugerea întregului Chaplin, cu excepția poate, a cîtorva așa-numite „scene comice finale". În cazul lui Chaplin asistăm, așadar, la un fenomen în parte diferit în raport cu acuzația și sentința emise în privința lui Dreyer, căruia nimeni, nici după *Gertrud*, nu-i pune la îndoială trecuta măreție. Îmi plăcea mai mult Chaplin cînd era Charlot, mărturisește „Daily Express". Și altcineva adaugă: *Contesa* e dovada că el e un regizor de o destul de modestă competență. Evidentă e semnificația cuprinsă în imaginea ceasului oprit la 1925. În anul acela apărea *Goana după aur*, și

tot atunci se manifestă primele rezerve asupra autorului. Nu e deloc originală atitudinea multor critici față de fiecare film nou al lui Chaplin, după *Goana după aur*. Ba e chiar un fenomen repetitiv, aproape monoton. Încă în 1923 conținutul social și filosofic al *Opiniei publice* „a fost sufocat de critică". În ce privește *Luminile orașului* și, mai mult chiar, *Timpuri noi*, o mare parte a aceleiași critici a strigat în gura mare că Chaplin s-a epuizat, că arta sa a devenit stearpă, și s-a emis pe loc verdictul: „E sfîrșit". În realitate — și faptul a fost intuit de un cercetător sensibil, americanul Lewis Jacobs — Chaplin dovedea o sporită capacitate de a sesiza esența vieții contemporane, antinomiile lumii moderne[31].

Monoton e și faptul că, față de ultimul apărut, filmul precedent este, într-un anumit sens, reabilitat. Așa s-a întîmplat cu *Timpuri noi*, după magnificul *Monsieur Verdoux*, și cu *Verdoux* după *Luminile rampei*, și cu *Luminile rampei* după *Un rege la New York* și *Contesa*. Chaplin e un actor comic — se spunea din cînd în cînd — și de la el așteptăm să ne facă să rîdem, dar rîdem puțin și prost. „Poate că e doar o gafă, dar ar putea să fie sfîrșitul unui mit". Începutul l-a făcut chiar critica engleză, uitînd că Chaplin e strîns legat, în toată opera sa, de tragedie. Altă rezervă recurentă, pe care o întîlnim și în criticile aduse *Contesei*: Chaplin vorbește prea mult, dialogurile sale sînt alcătuite din locuri comune, din filosofie măruntă, au un ton dulceag și trivial romantic. Criticii hipersensibili care, în numele artei pure, s-au demonstrat atît de plictisiți de cuvintele lui Calvero din *Luminile rampei* — nota Carlo Muscetta — refuză să observe că Chaplin nu a insistat asupra lor, ci, dimpotrivă, le-a strivit cu un fir de autoironie: tocmai prin acest ton ele dobîndesc o rară și subtilă forță de pătrundere. Cine se înverșunează împotriva vorbirii în film, încheia Muscetta, are aerul că vrea

---

[31] Cf. *L'avventurosa storia del cinema americano* (Aventuroasa istorie a cinematografului american), Torino, Einaudi, 1962; Milano, Il Saggiatore, 1966.

să se debaraseze de ea, pentru că intervine mereu pentru a dezminți orice încercare de interpretare arbitrară[32].

Alt motiv recurent în criticile aduse lui Chaplin: tehnica învechită, ba chiar demodată, nu în pas cu vremea. Chaplin a răspuns mereu că e împotriva efectelor prea căutate, a intelectualizării liniei și spațiului; că, înfruntînd o temă, consideră că lucrul cel mai bun e simplitatea. Mizează pe interpret („acesta, nu *camera*, trebuie să joace"), iar succesiunea de planuri și contraplanuri care poate să pară monotonă și astăzi depășită în opera sa, face parte, ca să folosim termenii lui Moravia, din acea sobrietate și din acea măsură cu adevărat clasice, care sînt calitățile de neconfundat ale tuturor filmelor sale.

Chaplin e un regizor cu o competență destul de modestă, se scrie într-o recenzie la *Contesa din Hong Kong*. Iar ieri, á propos de *Dictatorul*: și-a depășit propriile limite; pentru un asemenea subiect era nevoie de un Voltaire, nu de un mic, fie și fermecător clovn, autodidact, culturalmente mărginit. Dar nu e nevoie de ochelarii cărților pentru a citi natura, răspundea John Dryden celor care-l acuzau pe Shakespeare că nu e suficient de instruit: el era instruit din fire, privea înăuntrul său și acolo găsea doctrina.

Chiar dacă poate să apară antipatică (de altfel, omul Chaplin nu e văzut cu ochi buni de multă lume), reacția regizorului la tonul demolărilor londoneze e de înțeles: îndărătnicia sa de a socoti *Contesa* un film mare, întoarcerea împotriva acuzatorilor a învinuirii de a fi prea puțin școlit, invitîndu-i să meargă la școală. O reacție analogă a avut-o chiar în 1967, Ungaretti: primind un premiu pentru opera sa despre Blake, a subliniat polemic că astăzi, atunci cînd un critic vrea să judece un poet, recurge la electronică, la statistică, ca și cum o mașinărie ar putea să explice un fapt subiec-

---

[32] Cf. *Lo schiaffo di Chaplin* (Palma lui Chaplin), în „Società", Roma, a. IX, n. 1—2, ianuarie-iunie 1953, retipărit în *Realismo, neorealismo, controrealismo*, cit.

tiv ca poezia. Adeseori, între artistul în viață și critică se iscă o tensiune. Probabil, cum scrie „Le Figaro Littéraire", *Contesa din Hong Kong* e „un mic film". Dar Chaplin poate răspunde celor care au scris despre el că nu e un Voltaire, cu înseși cuvintele acestora: „Pentru a avea un critic excelent ar trebui găsit un artist cu multă cultură și bun gust, lipsit de prejudecăți și fără umbră de invidie. Ceea ce nu e ușor". Nu e ușor, în materie de artă, nici să formulezi o judecată asupra unui autor cît timp e în viață (chiar și ultimele opere ale lui Shakespeare au fost considerate de contemporani plictisitoare și obosite). Nu e ușor să se demonstreze că Chaplin a murit ca artist. „Ceasul meu e aproape, doctore", spune Calvero în finalul din *Luminile rampei*. „Pe urmă, nu știu. Am murit de atîtea ori..."

Mărturisim că ne simțim profund stingheriți să exprimăm o judecată asupra *Contesei din Hong Kong*, după tot ce s-a scris despre ea. Critica italiană, în genere, printre atîtea demolări englezești și pariziene, a avut meritul de a restabili un echilibru, dacă vrem instabil, dar aproape niciodată indiferent. Cu toate acestea, s-a simțit, poate, victima aceleiași stinghereli. Să fie chiar de aruncat, oare, ultima operă a lui Chaplin?, s-a întrebat critica; și, în cele mai multe cazuri, a răspuns *nu*: deși nu este „capodopera proclamată de autor, e un film demn de tot respectul". Două sînt rezervele care frapează mai mult: *Contesa* e un film minor, aproape un *divertissement* de clasă, fără prea multe pretenții; Chaplin e astăzi un artist în afara timpului, cum sînt aproape toți cei care au atins vîrsta lui. *Contesa* e, fără îndoială, un film „datat", dar nu în sensul — sau nu doar în sensul — că ideea de a-l realiza i-a venit autorului în îndepărtatul 1931. Nu e prima dată cînd Chaplin aduce pe ecran proiecte vechi. Nouă ni se pare că se poate răspunde în același fel în care s-a răspuns despre Dreyer din *Gertrud*: că ultimul său film e un experiment pentru a vedea viața cu proprii săi ochi: nu există nici un aspect modernist, aici, dar un asemenea

conflict e tot atît de actual astăzi, pe cît era de actual ieri.

Contesa nu e deloc o „comedie romantică", și nici măcar nu seamănă cu anumite filme de Minnelli, Quine sau Cukor: Chaplin e departe de a voi „să împrospăteze filonul fabuloaselor comedii sofisticate ale anilor'30". Și de data aceasta apare legat de drama omului și a societății contemporane; înțelege să repete încercarea subliniată în *Autobiografia* sa[33], de a izvodi comicitatea din subtila discrepanță pe care o percepem în comportarea umană normală de a vedea iraționalul în ceea ce ni se pare rațional, nebunia în ceea ce ni se pare bun simț, nesemnificativul în ceea ce pare plin de importanță. „Ea ne ajută să supraviețuim, păstrîndu-ne echilibrul mental". „Un miliardar se îndrăgostește de o prostituată. Se poate găsi o intrigă,

---

[33] *La mia autobiografia* (Autobiografia mea), Milano, Mondadori, 1964. În această carte, à propos de învinuirea de „a fi culturalmente limitat", Chaplin nu ascunde că a avut, la începuturile activității sale, o „instrucțiune foarte modestă"; dar subliniază că i-a fost un permanent imbold dorința de a-și îmbunătăți cultura. „Există marea familie a celor care vor, cu patimă, să învețe. Eu am fost unul dintre membrii acestei familii. Dar motivele mele nu erau tocmai dezinteresate; voiam să învăț nu de dragul de a ști, ci pentru a mă apăra de disprețul cu care lumea îi tratează pe neștiutori". A citit, astfel, autori și cărți felurite: *Eseuri și conferințe* de Robert Ingersoll, de exemplu („ateismul său îmi confirma convingerea că oribila cruzime a Vechiului Testament e degradantă pentru spiritul uman") și Emerson („după ce i-am citit eseul *Încredere în noi înșine* am avut impresia că mi s-a acordat un prețios drept de primogenitură"), Schopenhauer și Twain, Poe și Hawthorne, Irving și Hazlitt și bineînțeles, Dickens („ce era această simplă viziune a vieții? De ce personajele romancierului nimeresc în complicații atît de ciudate? Literatura mi-a dezvăluit o lume atît de bogată în mistere, încît mi-a inculcat o imensă poftă de a citi"). Chaplin mai mărturisește și că nu a încercat niciodată să sondeze abisurile psihanalizei pentru a explica purtările oamenilor (de aici, aluzia ironică la Freud în *Luminile rampei*: „domnul Freud"). Omul, afirmă Chaplin, e inexplicabil, ca viața însăși: să citești e important dar, adaugă, nu-i pare necesar să citească pentru a afla că tema vieții e conflictul și durerea: „întreaga mea comicitate se bazează pe aceste lucruri".

o tramă, mai bună?" Așa răspunde Chaplin celor care califică drept banală acțiunea din *Contesa*. Oricît de banal poate să apară, în această accepție „romantică" sau de paradox, Chaplin vrea „să ne activizeze simțul proporțiilor", printr-un continuu control al autoironiei. Răsturnînd termenii frazei reproduse mai sus, ne face să vedem raționalul, înțelepciunea, semnificativul în ceea ce pare opusul lor. Cît despre „datarea" sa, *Contesa* aduce în minte, imediat, după primele replici ale lui Harvey — secretar și prieten al lui Ogden, diplomaticul rege al petrolului — *L'intervista* (Interviul) lui Moravia[34]. La vederea unui Hong Kong ca furnicar de ființe umane murdare și înfometate, așa cum apare privit prin hubloul luxosului transatlantic, Harvey face aceeași considerație ca ministrul propagandei din comedia într-un act a scriitorului italian: sînt murdari, nu au nici gustul de a mînca, locuiesc în case urîte.

Dar „datarea" devine și mai actuală prin publicarea aproape concomitentă cu filmul a unei alte lucrări teatrale a lui Moravia, drama în două acte *Il mondo è quello che è*[35]. Vrem să spunem că atît scriitorul, cît și regizorul pun problema limbajelor bolnave, orale și scrise. În terapia acestor limbaje, pentru Milone — pseudofilosoful moravian, în căutarea unui mariaj care să-l facă bogat — cuvintele bolnave se recunosc prin faptul că, într-un fel, ne privesc, ne ating, ne tulbură, adică, pe scurt nu lasă înăuntrul nostru lucrurile așa cum au fost înainte. Cuvintele sănătoase, în schimb, nu inspiră nici un sentiment: după ce le-am ascultat sau le-am rostit rămînem așa cum am fost. Ogden. ca și prietenul Harvey, vorbește la început o limbă aseptică, dezinfectată. În vocabularul său nu întîlnim termeni infectați, ba chiar muribunzi, precum solidaritate, iubire, om, lume. Răspunzînd ziariștilor care îi pun întrebări în

---

[34] În *Il mondo è quello che è* (Lumea e așa cum e), Milano, Bompiani, 1966.

[35] Ibidem.

legătură cu actuala, delicata tensiune internațională, Ogden afirmă că perspectiva păcii stă în adevăr, în toleranță, în înțelegere. Repetă fraza grăbit, fără să mediteze asupra ei. Dar, deși aceste cuvinte constituie „un veritabil spital lingvistic", combinate în acel context, ne mai învață Milone, formează un loc comun și, ca toate lucrurile comune, nu înseamnă nimic, și prin urmare sînt sănătoase, o locuțiune convențională care lasă lumea așa cum e. La fel ca cealaltă, un al doilea spital lingvistic, rostită tot în grabă și la modul generic, „în această eră atomică, numai iubirea de om ne poate salva".

Sănătos, în accepția lui Milone, este limbajul pe care-l practică fata din înalta societate și bătrîna doamnă, care stă în pat cu un urs mare de pîslă. În întreaga sa operă ce se revarsă în *Contesa*, Chaplin s-a străduit, ca și Milone, să rezolve problema vieții; numai că el a ajuns la o concluzie diferită, ba chiar opusă: contrar personajului moravian, nu deduce că o asemenea problemă nu ar exista sau, mai bine zis, că trebuie făcut în așa fel încît să nu existe. Terapia limbajului reprezintă întradevăr o epavă de care se agață naufragiatul; iar Chaplin își propune să-i întindă acestuia mîna și întoarce cu capul în jos tratamentul, adică încearcă să redea cuvintelor și semnificației lor, ponderea originară. Nu întîmplător acțiunea se desfășoară pe un transatlantic; nu întîmplător culoarea intră pentru prima oară într-un film al său, ca dezinvoltă subliniere a valorilor de încredere și vitalitate. Și nu e accidentală nici prezența acelei bătrîne, voluntare prizoniere care în cabina sa — colivie de aur (cu totul altceva decît evaziunile lui Dekobra !) și nici răul acela de mare, care la un moment dat îi cuprinde pe toți pasagerii, și nici replica „există totdeauna cineva care bate la ușă". Nesiguranța care ne copleșește pe noi toți. „Poate că nu cunoaștem înțelesul cuvîntului iubire", spune detașata soție a lui Ogden, care rămîne alături de acesta pentru a salva aparențele. Că această *Contesă* e un film chaplinian rămîne în afara ori-

cărei îndoieli, în ciuda absenței fizice a lui Chaplin — artistul apare doar cîteva clipe —, și nu pentru că îi citim numele pe generic. Spiritul actorului și al autorului există în toate personajele acțiunii, retrăiește într-un chip creator în ele, ceea ce apare limpede nu numai din gaguri, din atitudinile uneori clovnești ale Sofiei Loren sau ale inegalabilului majordom, sau din admirabilul dialog. Vom adăuga că aici se poate citi, mai mult decît în alte opere, autobiografia lui Chaplin: copilăria precară, căsniciile eșuate, condiția „emigrantului" („Ia' te uită ce trebuie să fac pentru a obține un pașaport", zice Natașa). Dar, mai ales, se citește curajul său, anticonformismul. Previzibilă, concluzia filmului: Ogden se îndrăgostește de Natașa și își abandonează cariera pentru a rămîne cu ea. În realitate, din momentul acesta, Chaplin se întrupează în Ogden, și-atunci chiar că e cazul să repetăm: „Se poate găsi o tramă bună"?. Ogden și Natașa nu sînt simboluri; sînt, pînă la urmă, două persoane care vorbesc un limbaj socotit bolnav, dar care e, de fapt, sănătos. În sensul că filmul se întemeiază pe propunerea, pe dorința lui Chaplin: să schimbăm lumea, nu s-o lăsăm așa cum e.

Această judecată a noastră nu are pretenția de a fi definitivă, de a rosti ultimul cuvînt și de a dezlega toate problemele puse de film. S-ar putea ca filmul *Contesa* să fie o operă minoră în ansamblul operei lui Chaplin. Timpul va fi cel mai bun judecător, în cazuri ca acesta. Deocamdată ne limităm să observăm că și *Alteța regală* a lui Mann a fost definită minoră și că în acest roman „o problemă era pusă cu mijloacele comediei, dar era totuși o problemă, ba chiar una trăită și deloc inutilă". Oricum, nu ne simțim în stare să ne aliniem celor care așteptau ceea ce Chaplin nu voia sau nu mai putea să ne ofere.

utopia cinematografică

Acum, cînd i se editează în versiune românească *L'utopia cinematografica*, Guido Aristarco este un pe cît de venerabil, pe atît de vioi și de harnic profesor, academician, director de revistă, autor de cărți și studii esențiale, militant pentru film ca operă de artă. De fapt, un fervent umanist care observă cea mai modernă formă de expresie a civilizației noastre pentru a-i desluși componentele emotive și ideologice, ca și semnele raportului dintre limbajul ei și limbajul celorlalte arte, legăturile dintre cinematograf și societatea oricărei țări, producătoare nu numai de bunuri materiale, ci și de idei și de structuri culturale.
Acesta e Guido Aristarco: un critic și un pedagog de prima mărime, admirat și susținut de cei mai buni, negat de alții (recenzenți de mic cabotaj), nelăsînd însă indiferent pe nimeni, nicicînd.

FLORIAN POTRA

Lei 495